ادب اور کلچر

ڈاکٹر سلیم اختر

ادب اور کلچر

ڈاکٹر سلیم اختر

مکتبہ عالیہ ۰ لاہور

ادب اور کلچر

مصنّف : ڈاکٹر سلیم اختر
ناشر : الطاف حسین
سرورق : حنیف سرور
مطبع : منظور پریس - لاہور

قیمت

یکے از مطبوعات

مکتبہ عالیہ ـــ ایبک روڈ (انارکلی) ـــ لاہور

ڈاکٹر جمیل جالبی

کے نام

ترتیب

ادب :

شخصیات :

تخلیقی رویئے :

مباحث :

کلچر :

مسدسِ حالی

(عوامل، مقاصد، نتائج)

پستی کا کوئی حد سے گزرنا دیکھے
اسلام کا گر کر نہ ابھرنا دیکھے
مانے نہ کبھی کہ مد ہے ہر جزر کے بعد
دریا کا ہمارے جو اترنا دیکھے

"قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں اگر وہ اپنے خدوخال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے۔"

(دیباچۂ اول: مسدسِ حالی)

سیاسی انتشار، لاقانونیت، عدم مرکزیت بلکہ معاشی بدحالی سے قوموں کی نفسیات پر مخصوص نوعیت کے اثرات ہوا کرتے ہیں۔ ان کی بنا پر فرد میں عدم تحفظ کا جو احساس جنم لیتا ہے، وہ ہلکے اثر والے زہر کی مانند قوم کی رگ و پے میں غیر محسوس طور پر سرایت کرتا جاتا ہے، جس کے نتیجے میں قومی سطح پر جو عوارض ظہور پذیر ہوتے ہیں، انہیں دروں بینی (INTRO-VERSION) اور اپنی ذات میں سکڑنا اور سمٹنا یعنی نفسی مراجعت (REGRESSION) ایسی اصطلاحات سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ دروں بینی اور نفسی مراجعت کا مجموعی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ قوم میں اگر ایک طرف زندگی اور اس کے تقاضوں سے فرار کا رجحان قوی سے قوی تر ہوتا جاتا

ہے تو دوسری طرف مکمل فرار نہ ہونے کی بنا پر پژمردگی، مایوسی، قنوطیت اور یاس پسندی جنم لیتی ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ اس فرار کی تکمیل کے لئے نشاط کوشی کا سستا فلسفہ جنم لے لیتا ہے لیکن اس کی اساس کیونکہ لذتیت پر استوار ہوتی ہے اس لئے یہ بھی بالآخر سراب ہی ثابت ہوتا ہے۔

ہندوستان اپنی وسعت، تہذیبی تنوع اور تمدنی بوقلمونی کے باعث واقعی برِ عظیم تھا اس لئے اس میں کسی ایک صورت کی بجائے تمام حالات اور ان سے وابستہ ردِ عمل کی مختلف صورتوں کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

دارالحکومت ہونے کی بنا پر دہلی سبھی حملہ آوروں کی منزلِ مقصود بنتی رہی اس لیے دروں بینی، نفسی مراجعت، اور فرار نے سب سے زیادہ یہیں فروغ پایا۔ اس مقصد کے لیے تصوف کا سہارا بھی لیا گیا۔ ادب ہی میں نہیں بلکہ عملی زندگی میں بھی، خانقاہیت نے زندگی اور ادب دونوں میں ترکِ دنیا، ترکِ لذات، ذلتِ نفس اور نفیٔ خودی ایسے تصورات کی صورت میں ایک نیا نظامِ اخلاق مرتب کرنے کی سعی کی۔ ایسا اخلاق جو صرف مجروح قوم کے لیے ہی مفید ثابت ہو سکتا تھا۔

لکھنؤ کا دہلی کے برعکس عالم تھا، وہاں نوابی کی صورت میں شہنشاہیت تھی۔ جس طرح چراغ گُل ہونے سے قبل بھڑک کر زیادہ روشنی دیتا ہے اسی طرح لکھنوی تمدن ایک دم توڑتی تہذیب کا سنبھالا تھا، سو یہاں ردِ عمل کا دوسرا انداز ہے۔ لکھنؤ میں فرار، ترکِ دنیا سے نہیں بلکہ وصلِ دنیا سے ہے۔ یہاں اخلاق کی اساس ذلتِ نفس پر نہیں بلکہ پرورشِ نفس پر استوار تھی۔ اسی لیے اہلِ لکھنؤ نے لذت کے صنم تراشے، جنس کے پجاری بنے اور بالآخر کج روی کی دلدل میں جا پھنسے۔

تصوف کی بنا پر دہلی میں لاجنس شاعری نے فروغ پایا اور مابعد الطبیعی عشق کی بنا پر خدا محبوب بنا تو کم از کم اظہار میں پردہ پوشی کی خوبی تو پیدا ہوئی لیکن لکھنوی ادب میں تو صرف "EROS" کا راج ہے۔ چونکہ زندگی اعلیٰ مقاصد سے تہی تھی اس لیے بچوں کی مانند خوش رنگ اور چمکدار اشیاء میں دلکشی محسوس کرتے جس کا اظہار اُن کے لباس، مجلسی آداب

اور پُر تصنع اخلاق کے علاوہ ادب میں سستی جذبات پرستی اور اظہار کے مصنوعی ذرائع سے ہوتا
ہے۔ لکھنوی کلچر اور ادب کی اساس نرگسیت پر استوار تھی —— وہ نرگسیت جسے مریضانہ الفتِ
ذات جنم دیا کرتی ہے۔

یہ تھے وہ حالات جن میں ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی، مغل سلطنت کا خاتمہ اور انگریزی تسلط
کا آغاز ہوتا ہے۔ اب فضا میں وہ سکون تھا جو ہر بڑی قیامت کے جلو میں آیا کرتا ہے۔
یہ سکون امن و راحت کا نہ تھا بلکہ جمود اور موت کا تھا۔ گو مسلم حکومت برائے نام تھی لیکن بادشاہ
کی ذات ماضی کی عظمت سے منسلک ہونے والی ایک کڑی کی حیثیت رکھتی تھی اور اس کی
موجودگی جس نفسیاتی سہارے کا باعث بن سکتی تھی وہ بھی ظاہر تھا۔ اسی لیے مسلمانوں کو مغل
حکومت کے ٹمٹماتے چراغ کے بجھنے کا غم تھا کہ یہ حکومت ان کے عظیم ماضی اور شاندار قدیم روایات
کی امین ہی نہ تھی بلکہ ادب اور تہذیب و ثقافت کی علامت بھی تھی۔

ان حالات میں سرسید نے اپنی اصلاحی تحریک کا آغاز کیا۔ یہ تحریک اپنے وقت کی
اہم ترین تحریک ہی نہیں بلکہ بہت زیادہ نزاعی بھی تھی۔ آج ہم اسے نشاۃ ثانیہ سے تعبیر کر
سکتے ہیں لیکن اس عہد کے عام مسلمانوں کے لیے یہ باغیانہ کم اور ملحدانہ زیادہ تھی۔ تحریک کے
خلاف شدید احتجاج کو اس عہد کی شکست خوردہ مسلم ذہنیت کا ردِ عمل قرار دیا جا سکتا ہے۔ مسلمانوں
میں انگریزی تسلط نے نفسیاتی خوف پیدا کر دیا تھا کہ وہ ہر انگریزی چیز کو شبہے کی نگاہ سے ہی
نہ دیکھتے بلکہ اس سے ہراساں بھی تھے۔ اس اندازِ نظر کی اساس احساسِ کمتری پر استوار تھی
اس لیے مسلم قوم دروں بینی کی بنا پر اپنے ماضی کے خول میں مقید رہ کر قدیم اقدار کی بقا اور
گذشتہ معاشرے کے تحفظ ہی میں عافیت دیکھتی تھی۔

۱۸۵۷ء —— ہندوستان میں انقلاب کا سال تھا گو مسلم حکومت کا خاتمہ ہوا اور مسلم تمدن
کی داستان کا اختتام، لیکن اس کے ساتھ ہی (کم از کم ادبی نقطہ نظر سے) ایک نئے دور
کا آغاز بھی ہوتا ہے۔ اب تک اردو ادب کا دھارا چمنستانِ غزل ہی کی سیرابی کرتا رہا تھا۔
گو غزل کے ساتھ ساتھ دیگر اصنافِ سخن میں بھی قابلِ قدر کام ہوا لیکن یہ حقیقت ہے کہ
شعری ادب کا مرکز و محور غزل ہی رہی۔

غزل اس عہد کا آئینہ ہے!

اس دورِ انتشار میں غزل ایسی صنف کا پنپنا اور عوام و خواص میں مقبولیت حاصل کرنا نفسیاتی لحاظ سے بے حد اہم ہے۔ غزل کی اساسی صفت منتشر خیالی ہے۔ یہ ایک ایسی خصوصیت ہے جو غالباً دنیا کی اور کسی صنف میں نہ ملے گی۔ وہ وحدتِ فکر جسے ادب کی روح سمجھا جاتا ہے، غزل کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتی 'لامرکزیت' کے دور میں غزل کے قبول عام کی یہی سب سے بڑی نفسیاتی وجہ قرار پاتی ہے۔ سیاسی عدم استحکام اور معاشی بدحالی نے عدم تحفظ اور دروں بینی کے جن احساسات کو جنم دیا تھا ان کی بنا پر حساس افراد بالعموم اور تخلیقی فنکار بالخصوص اپنی ذات کے حصار میں پناہ گزین تھے۔ قومی سطح پر اجتماعی مقاصد کا فقدان تھا اس لیے فنکار ذات کے داخلی خلا میں گم تھے۔ اسی لیے تو اس دور کی غزل میں مریضانہ حساسیت، تعلی، انفعالیت، دروں بینی، ایذا پرستی وغیرہ عشق کی بے معنی روایت کے پہلو بہ پہلو ملتے ہیں۔ عام زندگی میں انتشار نے جن ذہنی کیفیات کو جنم دیا ان کے اظہار کے لیے غزل ایسی صنف ہی کی ضرورت تھی۔

انگریزی عملداری کے دو نتیجے ظاہر ہوئے، ایک تو ہندوستان میں ایک طاقتور مرکزی حکومت کا قیام تھا، ایسی حکومت کا جو اس وقت واقعی ناقابلِ تسخیر نظر آتی تھی۔ اس کے ناقابلِ تسخیر ہونے کے احساس ہی سے دوسرا نتیجہ بھی ظاہر ہوا اور وہ تھا احساسِ شکست۔ فتح کے بعد انگریزوں نے مسلمانوں سے جو سلوک روا رکھا، قید و بند، جلاوطنی، جائیدادوں کی ضبطی اور موت کی سزائیں، ان سب کی بنا پر مسلمان انگریزوں سے جو خوف محسوس کرتے تھے، اس کا اظہار ان سے شدید نفرت کی صورت میں ظاہر ہوا۔ انگریزی حکومت اور ان کے جور و ستم نے اذہان میں انگارے بھر دیئے تھے۔ ادھر بدلتے ملکی حالات کے تناظر میں غزل کے محدود عشقیہ تصورات، گل و بلبل، باغبان و صیاد، ہجر و وصل اور جور و جفا اگر یکلخت بے معنی نہیں تو کم از کم بے موقع تو ضرور ہی محسوس ہوتے ہوں گے۔ غزل نے جس تمدن میں پرورش پائی، جس عہد کے لیے وہ آئینہ بنی اور جس مزاج کے لیے استعارہ تھی، جب وہ سب کچھ نہ رہا تو غزل پھر کیسے "غزل" رہ سکتی تھی۔

گو اب تک دہلی اور لکھنؤ کے شعراء غزل اور اس سے وابستہ لفظی موشگافیوں، تذکیر و تانیث اور عروضی بحثوں ہی میں الجھے تھے لیکن اس وقت بھی حالی ایسے شعراء کو یہ احساس ہو رہا تھا کہ اگر نئے حالات کے تحت غزل کو مخصوص روایات و مسلمات کے گورکھ دھندے سے نہ نکالا گیا تو اس کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔

غالباً غالب نے سب سے پہلے یہ شکوہ کیا تھا:

بقدرِ شوق نہیں ظرف تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لیے

غالب نے غزل کے محدود کینوس کی طرف اشارہ تو کیا لیکن اس کے پیچھے کوئی واضح ادبی مقصد، تنقیدی شعور یا نظریاتی نصب العین نہیں تھا بلکہ یہ تو اپنے انائی پندار کی تسکین کے لیے ایک طرح سے تعلی کی ہے جب حالی نے "مشاعرے کی طرح پر غزل نہ لکھنے کا عذر" پیش کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا:

"تجبہ چوں پیر شو و پیشہ کند دلالی"

تو یہ محض مروج غزل سے اظہارِ بیزاری ہی نہ تھا بلکہ غزل کے حوالے سے تمام ادبی معائیر اور روایات و مسلمات کو مسترد کرنے کے مترادف تھا۔ روایتی غزل سے حالی کی اس بیزاری کے پیچھے ایک نئی سوچ، فکر کا ایک نیا زاویہ اور ایک نئے طرزِ احساس کی روشنی ملتی ہے۔ حالی نے مختلف مواقع پر مختلف الفاظ میں غزل کے نام پر عشقیہ فارمولوں کی شاعری کی مذمت کی ہے چنانچہ اپنی غزلیات کے دیباچے میں بھی اسی خیال کا اظہار کیا:

"کچھ کذب و افترا ہے کچھ کذبِ حق نما ہے
یہ ہے بضاعت اپنی اور یہ ہے دفتر اپنا

ایک زمانہ تھا کہ شاعری اور عشق یا تعشق کو لازم و ملزوم سمجھتے تھے۔۔۔ ایک مدت تک یہ حال رہا کہ عاشقانہ شعر کے سوا کوئی کلام پسند نہ آتا بلکہ جس شعر میں یہ چاشنی نہ ہوتی تھی اس پر شعر کا اطلاق کرنے میں مضائقہ ہوتا تھا۔ خود بھی جب کبھی یہ سودا اچھلا آنکھیں بند کیں اور اس شارعِ عام پر پڑ لیے جس پر راہگیروں کا تانتا بندھا ہوا تھا۔ قافلے کا ساتھ راہ کی ہمواری

کی فضا چھوڑ کر دوسرا راستہ اختیار کرنے کا کبھی خیال بھی نہ آیا۔ جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹخارے سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ خون جہاں منہ کو لگا، پھر ذرا مشکل سے چھٹتا ہے۔ مگر زمانے کی ضرورتوں نے سبق پڑھایا کہ دلفریب نکمی باتوں پر آفرین سننے سے دلکش مگر کام کی باتوں پر نفرین سننی بہتر ہے۔ اور حاکم وقت نے یہ حکم دیا کہ پروانہ و بلبل کی قسمت کو تو بہت رو چکے کبھی اپنے حال پر دو آنسو بہانے ضرور ہیں۔"

نئے حالات کے تحت یہ نئی سوچ کا جنم تھا!

سرسید کے نامور رفقائے کار میں حالی غالباً سرفہرست ہیں۔ حالی کے سلسلے میں یہ بات توجہ طلب ہے کہ وہ پانی پت کے تھے، بہ الفاظ دیگر وہ دہلی اور لکھنو کے نہ تھے۔ اس لیے ان دونوں شہروں کی تہذیب و ثقافت اور ادبی روایات کے بارے میں ان کا رویہ جذباتی نہ تھا بلکہ اس انداز سے دیکھیں تو اس عہد کے سبھی باغی دہلی اور لکھنو کے نہ تھے۔ دہلی اور لکھنو کی ثقافت دم توڑ چکی تھی۔ اس کا تخلیقی ابال ختم ہو چکا تھا اور ایجاد و اختراع کے جوہر زنگ آلود ہو چکے تھے۔ زندگی کے دیگر امور تو کیا اب تو وہ غزل میں بھی قیادت کی صلاحیت سے محروم ہو چکے تھے۔ جدید نثر نے کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج سے جنم لیا تو جدید نظم انجمن پنجاب کے مشاعروں کی صورت میں لاہور میں ظہور پذیر ہوئی۔ علی گڑھ تعلیم کا مرکز بنا تو حیدرآباد نے اردو نثر کو سائنسی علوم کے لیے تیار کیا۔ ادھر شبلی اور حالی ادب میں تنقید، سوانح اور عقلی استدلال کی طرح ڈال رہے تھے۔ اس دور کے مجموعی جائزے سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ دہلی اور لکھنو کی ثقافت نئے حالات کے تحت مردہ ثابت ہوئی تو دیگر علاقوں نے قیادت کا پرچم اٹھا لیا۔ کچھ یہی حال حالی کا ہے۔

حالی نے گو دہلی میں تعلیم حاصل کی اور ان کے مذاق سخن کی تربیت بھی دہلی ہی میں ہوئی لیکن اس کے باوجود وہ دہلوی نہ تھے۔ لاہور میں پنجاب بک ڈپو کی ملازمت اور بعد ازاں سرسید سے وابستگی نے یہ اثرات بھی بہت حد تک زائل کر دیے۔ انگریزی سے نابلد تھے لیکن تراجم وغیرہ کی صورت میں جس حد تک انگریزی خیالات سے واقفیت ہوئی وہ حالی کے لیے کافی سے زیادہ تھی۔ ان سب کا نتیجہ یہ نکلا کہ جب نئی سوچ اور نئے تصورات کے داعی

کی حیثیت سے بغاوت کا موقع آیا تو حالی نے کسی طرح کی بھی جذباتی ہچکچاہٹ دکھائے بغیر ہر دو دبستانوں کے مسلمات سے روگردانی کرلی چنانچہ حالی نے قدیم انداز کی غزل پر تنقید ہی نہ کی بلکہ قومی اور ملی مضامین کی صورت میں غزل کو نئی روایات سے آشنا بھی کیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ خود حالی کو بھی اپنے "پانی پتی" ہونے کا احساس تھا اور ہو سکتا ہے کسی وقت ان کے لیے یہ ایک COMPLEX بھی رہا ہو کیونکہ حالی نے "دلی کی شاعری کا تنزل" کے عنوان سے ایک دلچسپ نظم بھی لکھی ہے۔ اس میں جہاں انہوں نے اہل زبان کے میکانکی طرز اظہار پر طنز کیا ہے، وہاں اپنے وطن کی بدنامی کا بھی جواز پیش کیا :

معلوم ہے حالی کا جو ہے مولد و منشا؟
اردو سے بھلا واسطہ حضرت کے وطن کو؟
اردو کے دھنی وہ ہیں جو ہیں دلی کے روڑے
پنجاب کو مس اس سے، نہ پورب، نہ دکن کو
بلبل ہی کو معلوم ہیں انداز چمن کے!
کیا عالم گلشن کی خبر زاغ و زغن کو

اور اس کا نتیجہ یہ نکلا :

حالی کو تو بدنام کیا اس کے وطن نے
پر آپ نے بدنام کیا اپنے وطن کو

ایک اپنے وطن سے بدنام ہوا تو دوسروں نے اپنے وطن کو بدنام کیا ..... اس عہد کی ادبی روایات اور ان کی بغاوت کی داستان اسی "وطن پرستی" اور "بے وطنی" کے احساسات سے عبارت ہے۔ حالی اہل دہلی یا اہل لکھنو کی مانند "وطن پرستی" کے جذبے سے سرشار نہ تھے اس لیے خود شاعر ہوتے ہوئے بھی انہوں نے اپنے عہد کے مروج شعری مذاق اور شعری روایات پر دل کھول کر تنقید ہی نہ کی بلکہ بعض اوقات تو نہایت تلخ لہجے میں اس کی مذمت بھی کی۔ غزلیات میں تو ایمائیت کی بنا پر اتنی وضاحت سے یہ چیز سامنے نہیں آتی لیکن مسدس نظم تھی اس لیے اس میں اپنے مخصوص سادہ مگر دوٹوک اظہار کی بنا پر ان کا انداز بہت واضح ہوا:

وہ شعر اور قصائد کا ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر
زمین جس سے ہے زلزلے میں برابر
ملک جس سے شرماتے ہیں آسماں پر
ہوا علم و دیں جس سے تاراج سارا
وہ علموں میں علم ادب ہے ہمارا

برا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے
عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے
مقرر جہاں نیک و بد کی سزا ہے
گنہگار واں چھوٹ جائیں گے سارے
جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

گو حالی نے عمومی طور پر بات کی ہے لیکن صاف عیاں ہے کہ حالی کے ذہن میں لکھنؤ کی 'چوما چاٹی کی شاعری' اور ریختی وغیرہ ہوگی۔ ثقہ حضرات نے PERVERSION کی اس شاعری کو کبھی بھی درخور اعتنا نہ سمجھا۔ سو حالی ایسا مقصد پسند ادیب تو کسی صورت بھی اسے قبول نہ کر سکتا تھا۔ حالی کے اندازِ نظر کی تشکیل اور پختگی میں جن خارجی عوامل نے اہم کردار ادا کیا ہے، ان میں انجمن پنجاب کے مشاعرے بھی بہت اہمیت رکھتے ہیں۔

غزل کی موجودگی میں مغربی انداز کی نظم نگاری کی یہ تحریک دراصل ایک نئے تمدن کی آمد کا پیش خیمہ تھی۔ ہندوستان کی غزل "ہند ایرانی" تھی۔ غزل بحیثیت صنف بدیسی تھی لیکن ہندوستان میں اسی کا دور دورہ رہا، اس لیے نہ صرف یہ کہ اس سے کبھی اجنبیت کا احساس ہی نہ ہوا بلکہ فارسی کی بنا پر ایرانی غزل کی تلمیحات، علامات، امیجری اور دیگر اظہاری وسائل نے ادبی ذوق کو اس حد تک متاثر کیا کہ اردو غزل بیشتر امور میں فارسی غزل کا چربہ

بن کر رہ گئی اور روایت پرستی کی بنا پر شعراء آنکھیں بند کئے اس راستے پر چلتے گئے ——
اس حد تک کہ غزل اسی تمدن کی ایک علامت بن گئی۔

اردو ادب میں غزل کے ساتھ ساتھ قصیدہ، مثنوی، شہر آشوب اور مرثیہ وغیرہ کی صورت میں نظمیں بھی لکھی جاتی رہی ہیں، بالفاظِ دیگر اہلِ قلم کے لیے نظم کوئی ایسی انوکھی یا عجیب و غریب شے نہ تھی لیکن ہوا یہ کہ جب انجمن پنجاب کے تحت مولانا محمد حسین آزاد نے انگریزی طرز پر فطرت اور قوم کے موضوعات پر نظمیں لکھنے کی تحریک کا آغاز کیا تو بعض حلقوں کی طرف سے مخالفت ہوئی۔ بالآخر گیارہ ماہ بعد یہ سلسلہ ہی ختم ہو گیا۔ اسی سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر کیوں؟ جب دیگر "غیر غزلیہ" اصناف موجود بھی تھیں اور مقبول بھی، تو پھر بطورِ خاص ان نظموں ہی کی مخالفت کیوں ہوئی؟ جبکہ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ جیسے جیسے غزل بلحاظ موضوعات اور معانی انحطاط پذیر ہوتی گئی مثنوی اور مرثیہ ارتقا اور مقبولیت کی منازل طے کرتے گئے۔ اس کے ساتھ یہ امر بھی توجہ طلب ہے کہ شہر آشوب اور سودا کی بعض ہجویات کی صورت میں ملک میں تباہی اور بربادی کے مضامین کچھ ایسے نامانوس بھی نہ تھے۔ قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک فطرت کو موضوعِ شعر بنانے والے شعراء کی بھی کمی نہ تھی، تو پھر نظم نگاری کی اس تحریک کی مخالفت کیوں؟

میرے خیال میں اس کا جواب "تمدنی" تناظر میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔

غزل "ہند ایرانی" تمدن کی مرہونِ منت تھی تو اس کے برعکس جدید نظم "ہند یورپی" تمدن کا استعارہ قرار دی جا سکتی ہے۔ اس وقت کا مسلمان مغربی تعلیم، نظریات، تصورات اور اشیاء کے سیلاب سے جو خوف محسوس کر رہا تھا وہی اس کی جدید نظم کی مخالفت کی صورت میں اظہار پا رہا تھا۔ اس عہد میں اور ان افراد کی زندگیوں میں ایک ایک کر کے مشرقی اشیاء کی جگہ مغربی اشیاء لے رہی تھیں اور یوں نظم کی اس تحریک کے روپ میں انہیں غزل کا قلعہ منہدم ہوتا نظر آ رہا تھا کہ حالی دو ٹوک الفاظ میں یہ کہہ رہے تھے:

حالی اب آؤ پیرویِ مغربی کریں
بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

یہ ہے وہ سیاسی، فکری اور تمدنی تناظر جس میں حالی کی مسدس کا مطالعہ کرنا ہوگا لیکن یہ بھی یاد رہے کہ مسدس کی تحریر کسی اضطراری حرکت کا نتیجہ نہ تھی، نہ یہ فوری قسم کا تخلیقی ابال ہی تھا۔ گو یہ سرسید کے ایما پر لکھی گئی لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ سرسید نے کہا، حالی کو آمد ہوئی اور "مدوجزر اسلام" لکھی گئی۔ اس موقع پر یہ دلچسپ امر بھی ذہن نشین رہے کہ مشرقی تنقیدی روایات کے برعکس خود حالی نے بھی "آمد" اور "آورد" کے فرق کو تسلیم نہیں کیا۔ بلکہ انہوں نے تو مقدمۂ شعر و شاعری میں "آمد" کے تصور کو کلی طور سے مسترد کر دیا۔

حالی کے خیالات، ادبی نظریات اور سب سے بڑھ کر اس کی تمام شاعری کے تناظر میں "مدوجزر اسلام" کا جائزہ لینے پر یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ قومی شعور ایک مدت سے آہستہ آہستہ حالی کو مسدس کے راستے پر لا رہا تھا۔ حالی کی مختصر نظموں اور غزلوں میں ایسے واضح اشارات ملتے ہیں جن سے حالی کی اپنے عہد کے شعر و ادب سے بے زاری ہی عیاں نہیں ہوتی بلکہ اس کے ساتھ ساتھ عصری ضروریات اور ملی تقاضوں کی بجا آوری کے لیے ایک نیا شعری نظریہ بھی جنم لیتا محسوس ہوتا ہے۔

حالی اپنے شعرا اور ان کی شاعری سے اس حد تک بے مزہ تھے کہ افلاطون کی مانند وہ بھی ان کے وجود سے قومی حکومت کو پاک کرنا چاہتے تھے (ملاحظہ ہو ان کی ایک دلچسپ نظم "شعرا کو سلطنت میں دخل دینا")

جب حالی نے قدیم اندازِ سخن کو عصری معیار کے مطابق ناکافی جانا اور شعر و قصائد کے ناپاک دفتر کو عفونت میں سنڈاس سے بدتر قرار دیا تو ایک متبادل معیار کی تشکیل بھی لازم تھی۔ چنانچہ حالی نے نثر کے ساتھ ساتھ اشعار میں بھی مختلف اوقات میں اپنے مخصوص شعری تصورات کا اظہار کیا۔ اس ضمن میں ان کی ایک مشہور نظم "شعر کی طرف خطاب" خصوصی توجہ چاہتی ہے کہ اس میں حالی کے تقریباً تمام شعری تصورات اور تنقیدی نظریات کا خلاصہ مل جاتا ہے۔

انجمن پنجاب کے مشاعرے کچھ عرصے کے بعد بند ہو گئے لیکن یہ وہ شرارے ثابت ہوئے جو راکھ تلے نہیں دبتے بلکہ نئی آتش فروزاں کرتے ہیں۔

ان مشاعروں میں حالی کی نظمیں ایک طرح سے ابتدائی تربیت جیسی صورت اختیار کر جاتی ہیں۔ ان نظموں کی بذاتِ خود ادبی (یا تاریخی) اہمیت جو کچھ بھی ہو، اس سے قطع نظر ان کی اصل اہمیت اس امر میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے حالی کی صلاحیتوں کے لیے ایک نیا اور زرخیز میدان مہیا کیا۔ — اور حالی کو یہ احساس بھی دلایا کہ وہ روایتی غزل سے ہٹ کر ایک نئے میڈیم کے فنی تقاضوں سے کامیابی سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ اور بقولِ حالی :

"کچھ نظمیں قوم کی حالت پر لکھی گئیں، بعضوں نے پسند کیں اور بعض نے ناپسند کیں مگر چوٹ سب کے دل پر لگی۔ کہانی بے مزہ تھی، آپ بیتی اور باتیں اوپری تھیں مگر تپے کی!"
(دیباچۂ دیوان)

ان نظموں کے ساتھ ساتھ حالی نے روایتی غزل میں بھی قومی اور ملی موضوعات لانے کی طرح ڈالی۔ حالی اس انداز کو اتنا اہم جانتے تھے کہ دیوان میں بطورِ خاص قدیم اور جدید غزلیات کی نشاندہی کر دی۔ یہاں جدید دور کی غزلوں کا مطالعہ مقصود نہیں لیکن موضوع کی رعایت سے اس امر پر یقیناً زور دیا جا سکتا ہے کہ دورِ جدید کی غزلوں میں "قوم" ایک اہم موضوع ہے۔

حالی کی غزل کا یہ روپ اردو غزل کے مسلمات سے انحراف بھی تھا اور ایک نئی روایت کی داغ بیل بھی۔ خود حالی کو بھی یہ احساس تھا کہ زمانہ اس نئے آہنگ کے لیے تیار نہیں اور بقولِ خود :

غزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالی
الاپیں نہ بس آپ دھرپت زیادہ

ہو سکتا ہے یہ روکھی پھیکی شاعری ان کے معاصرین کے لیے بدمزہ ہی ہو کہ اس وقت داغ اور امیر کا چرچا تھا ان کی رندی، محاورہ گوئی اور صنعتوں کے سامنے حالی کی غزل کا چراغ کیا جلتا؛ لیکن حالی کی غزل رائگاں نہ گئی کہ اقبال نے اپنی غزل میں حالی کے ادھورے کلام کو مکمل کیا۔ حالی نے صرف قوم کا اور دہلی مرحوم کا مرثیہ کہا تھا لیکن اقبال نے مردہ قوم کو زندگی بخش فلسفہ بھی دیا۔ گو اقبال نے داغ سے متاثر ہو کر ان کی شاگردی بھی اختیار کی لیکن جیسے

جیسے اقبال کے فکر میں پختگی اور نگاہ میں گہرائی پیدا ہوتی گئی داغ کا جادو اترتا گیا۔ حتیٰ کہ وہ وقت بھی آگیا کہ اقبال نے بھری بزم میں بانداز افتخار یہ کہہ ڈالا :

مشہور زمانے میں ہے نام حالی
معمور مئے حق سے ہے جام حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا
جاری ہے مرے لب پہ کلام حالی[1]

اس تفصیلی مطالعے سے یہ ظاہر ہوجاتا ہے کہ حالی کے لیے مسدس کی تحریر "خود رو" توعۃ ایسی نہ تھی بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنی غزلوں اور نظموں کی صورت میں وہ گویا خود کو اس کے لیے مدت سے تیار کر رہے تھے۔ وہ خیالات اور تصورات جو اب تک متفرق صورتوں میں اظہار پاتے رہے تھے اب جو ان سب کو مسدس کی صورت میں ایک مرکز پر ارتکاز کا موقع ملا تو محدب شیشے میں سے شعاع کے گزر کر جلانے کی صلاحیت پیدا ہونے والی حالت ہو گئی۔

مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر
شہر میں حالی نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ

یہ حالی کی ایک مشہور غزل کا مقطع ہے ——!

مال کی نایابی اور گاہکوں کی بے خبری کے جس احساس نے شعر کا روپ دھلا ہے اس کا اظہار مسدس کے دیباچۂ اول سے ہوتا ہے اس میں ایک نئے تجربے کا احساس بھی ہے اور اس تجربے سے وابستہ اسباب و علل کا تجزیہ بھی! مال کی نایابی کے احساس سے تحت الشعور میں جو جھجک ملتی ہے، اس پر قابو پانے کے لیے حالی نے ایک دلچسپ نفسیاتی حرکت کی؛ یعنی دیباچے میں شعوری کاوش سے رنگین نگاری کی کوشش کی گئی ہے۔ حالی کی روکھی پھیکی

---

[1] اقبال نے ۱۹۰۴ء میں انجمن حمایت اسلام کے (حالی کی زیر صدارت) سالانہ اجلاس میں یہ رباعی فی البدیہہ پڑھی تھی۔

(ذکر اقبال از عبدالمجید سالک : ص ۲۴)

نثر کی یہ اہم خصوصیت سمجھی جاسکتی ہے کہ وہ دائرہ مقصود سے باہر نکلنے کی سعی نہیں کرتی۔ حالی اور اس کے ہمعصروں نے مقصدیت اور عقلیت کا جو درس لیا تھا، اس کی بنا پر وہ الفاظ کے شاعرانہ صنائع سے پرہیز کرتے نظر آتے ہیں لیکن دیباچے میں سادہ مقصد پسند نثر کی بجائے عبارت کا انداز کچھ یوں ہے:

"بچپن کا زمانہ جو کہ حقیقت میں دنیا کی بادشاہت کا زمانہ ہے، ایک ایسے دلچسپ اور پرفضا میدان میں گزرا جو کلفت کے گرد و غبار سے بالکل پاک تھا۔ نہ وہاں ریت کے ٹیلے تھے، نہ خار دار جھاڑیاں، نہ آندھیوں کے طوفان تھے، نہ باد سموم کی لپٹ تھی۔ جب اس میدان سے کھیلتے کودتے آگے بڑھے، ایک اور صحرا اس سے بھی زیادہ دلفریب نظر آیا جس کے دیکھتے ہی ہزاروں ولولے اور امنگیں خود بخود دل میں پیدا ہو گئیں۔ مگر یہ صحرا جس قدر نشاط انگیز تھا اسی قدر وحشت خیز تھا۔ اس کی سرسبز جھاڑیوں میں ہولناک درندے چھپے ہوئے تھے اور اس کے خوشنما پودوں پر سانپ اور بچھو لپٹے ہوئے تھے۔ جونہی اس کی حد میں قدم رکھا، ہر گوشے سے شیر و پلنگ اور مار و کژدم نکل آئے۔ باغ جوانی کی بہار اگرچہ قابل دید تھی مگر دنیا کے مکروہات سے دم لینے کی فرصت نہ ملی، نہ خود رائی کا خیال آیا نہ عشق و جوانی کی ہوا لگی، نہ وصل کی لذت اٹھائی، نہ فراق کا مزا چکھا۔"

حالی اور محمد حسین آزاد کی نثر میں بعد المشرقین ہے۔ لیکن اس دیباچے میں حالی "آب حیات" کی نثر تک پہنچتے نظر آتے ہیں اسی نئے پن کے احساس کی بنا پر حالی کو معذرتی انداز بھی اپنانا پڑا ہے۔ چنانچہ دیباچے کی آخری سطور یوں ہیں:

"اگرچہ اس جانکاہ نظم میں جن کی دشواریاں لکھنے والے کا دل اور دماغ ہی خوب جانتا ہے، بیاں کا حق نہ مجھ سے ادا ہوا ہے اور نہ ہو سکتا ہے مگر شکر ہے کہ جس قدر ہو گیا اتنی بھی امید نہ تھی۔ ہمارے ملک کے اہل مذاق ظاہراً اس روکھی پھیکی سیدھی سادی نظم کو پسند نہ کریں گے کیونکہ اس میں تاریخی واقعات ہیں

یا چند آیتوں اور حدیثوں کا ترجمہ ہے یا جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے، نہ کہیں نازک خیالی ہے نہ رنگین بیانی، نہ مبالغہ کی چاٹ ہے نہ تکلف کی چاشنی ہے۔ غرض کوئی بات ایسی نہیں ہے جس سے اہلِ وطن کے کان مانوس اور مذاق آشنا ہوں ..... گویا اہلِ دہلی اور لکھنؤ کی دعوت میں ایک ایسا دستر خوان چنا گیا ہے جس میں ابالی کھچڑی اور بے مرچ سالن کے سوا کچھ نہیں۔"

ان دو امور کے علاوہ دیباچے کی اس لیے بھی اہمیت ہے کہ حالی نے اس میں اپنی ذات کے حوالے سے بہت خوبصورت انداز میں شعری ادب کا نقشہ کھینچا ہے:

"شاعری کی بدولت چند روز جھوٹا عاشق بننا پڑا۔ ایک خیالی معشوق کی چاہ میں برسوں دشتِ جنوں کی وہ خاک اڑائی کہ قیس و فرہاد کو گرد کر دیا۔ کبھی نالۂ نیم شبی سے ربع مسکوں کو ہلا ڈالا، کبھی چشم دریا بار سے تمام عالم کو ڈبو دیا۔ آہ و فغاں کے شور سے کروبیوں کے کان بہرے ہو گئے۔ شکایتوں کی بوچھاڑ سے زمانہ چیخ اٹھا، طعنوں کی بھرمار سے آسمان چھلنی ہو گیا۔ جب رشک کا تلاطم ہوا تو ساری خدائی کو رقیب سمجھا، یہاں تک کہ آپ اپنے سے بدگمان ہو گئے۔ جب شوق کا دریا امڈا تو کششِ دل سے جذبِ مقناطیسی اور قوتِ کہربائی کا کام لیا۔ بارہا تیغِ ابرو سے شہید ہوئے اور بارہا ایک ٹھوکر سے جی اٹھے، گویا زندگی ایک پیراہن تھا جس کو جب چاہا اتار دیا اور جب چاہا پہن لیا۔"

طوالت کی بنا پر پورا اقتباس درج نہیں ہوا ورنہ اسی انداز سے انہوں نے غزل کے مروّج اور مقبول مضامین پر بھرپور طنز کی ہے۔

سرسید خود بہت اچھے ادیب نہ ہوں لیکن دوسروں کی راہ نمائی کی جو صلاحیت ان میں ودیعت کی گئی تھی اس کی بنا پر وہ جوہرِ کامل کی پہچان ہی نہ رکھتے تھے بلکہ "انسپریشن" کا باعث بھی بن سکتے تھے چنانچہ حالی سے مسدس سرسید ہی نے لکھوائی جس کا حالی نے دیباچے میں یوں اعتراف کیا ہے:

"ناگاہ دیکھا کہ ایک خدا کا بندہ جو اس میدان کا مرد ہے، ایک دشوار گزار رستے میں رہ نورد ہے۔ بہت سے لوگ جو اس کے ساتھ ساتھ چلے تھے تھک کر پیچھے رہ گئے ہیں۔ بہت سے ابھی اس کے ساتھ افتاں وخیزاں چلے جاتے تھے مگر ہونٹوں پر پپڑیاں جمی ہیں، پیروں میں چھالے پڑے ہیں، دم چڑھ رہا ہے، چہرے پر ہوائیاں اڑ رہی ہیں لیکن وہ اولوالعزم آدمی جوان سب کا رہنما ہے اسی طرح تازہ دم ہے۔ نہ اسے رستے کی تکان ہے نہ ساتھیوں کے چھوٹ جانے کی پروا ہے، نہ منزل کی دوری سے کچھ ہراس ہے۔ اس کے چتون میں غضب کا جادو بھرا ہے کہ جس کی طرف آنکھ اٹھا کر دیکھتا ہے، وہ آنکھیں بند کر کے اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ اس کی ایک نگاہ ادھر بھی پڑی اور کام کر گئی۔"

اس اقتباس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ حالی کو سرسید سے کتنی عقیدت تھی۔ وہ ان کے لیے ہیرو اور مثالی شخصیت تھے۔ شاید اسی لیے حالی تمام عمر سرسید کی شخصیت کے سحر سے آزاد نہ ہو سکے اور یہی وجہ ہے کہ جب سرسید نے حالی کے الفاظ میں یوں "ملامت کی اور غیرت دلائی تو ناصح کی جادو بھری تقریر دل میں گھر کر گئی" :

"قوم کی حالت تباہ ہے، عزیز ذلیل ہو گئے ہیں، شریف خاک میں مل گئے ہیں، علم کا خاتمہ ہو چکا ہے، دین کا صرف نام باقی ہے۔ افلاس کی گھر گھر پکار ہے، پیٹ کی چاروں طرف دہائی ہے، اخلاق بگڑ چکے ہیں اور بگڑتے جاتے ہیں۔ تعصب کی گھنگھور گھٹا قوم پر چھائی ہوئی ہے، رسم و رواج کی بیڑی ایک ایک کے پاؤں میں پڑی ہے۔ جہالت اور تقلید سب کی گردن پر سوار ہے۔ امراء جو قوم کو بہت کچھ فائدہ پہنچا سکتے ہیں، غافل اور بے پروا ہیں۔ علماء جن کو قوم کی اصلاح میں بہت بڑا دخل ہے زمانے کی ضرورتوں اور مصلحتوں سے ناواقف ہیں۔ ایسے میں جس سے جو کچھ بن آئے تو بہتر ہے ورنہ ہم سب ایک ہی ناؤ میں سوار ہیں اور ساری ناؤ کی سلامتی میں ہماری سلامتی ہے۔ ہر چند لوگ بہت کچھ لکھ چکے ہیں اور لکھ رہے ہیں مگر نظم جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے لیکن

خاص کر عرب کا ترکہ اور مسلمانوں کا موروثی حصہ ہے' قوم کو بیدار کرنے کے لیے کسی نے نہیں لکھی۔ اگرچہ ظاہر ہے کہ اور تدبیروں سے کیا ہوگا جو اس تدبیر سے ہوگا ..... ہرچند اس حکم کی بجا آوری مشکل تھی اور خدمت کا بوجھ اٹھانا دشوار تھا مگر ناصح کی جادو بھری تقریر جی میں گھر کر گئی' دل ہی سے نکلی تھی دل میں جا کر ٹھہری۔ برسوں کی بجھی ہوئی طبیعت میں ایک ولولہ پیدا ہوا اور باسی کڑھی میں ایک ابال آیا۔ افسردہ دل بوسیدہ دماغ جو امراض کے متواتر حملوں سے کسی کام کے نہ رہے تھے انہی سے کام لینا شروع کیا اور ایک مسدس کی بنیاد ڈالی۔"

اور اسی مسدس کی تعریف میں سر سید نے جو کہا آج وہ بھی کلاسیک کا درجہ اختیار کر چکا ہے' یعنی قیامت کے دن خدا جب مجھ سے پوچھے گا کہ تو نے دنیا میں کیا کچھ کیا تو میں جواب دوں گا کہ حالی سے مسدس لکھوائی ہے۔

دیباچے میں حالی نے مسدس لکھنے کے مقاصد پر یوں روشنی ڈالی:

(ا) "نظم جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے ..... قوم کو بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں لکھی۔"

(ب) "قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آکر وہ اپنے خدوخال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے اور کیا ہو گئے۔"

(ج) "جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے۔"

(د) "نظم کی ترتیب مزے لینے اور واہ واہ سننے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ عزیزوں اور دوستوں کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کہی گئی ہے۔"

ان چاروں اقتباسات کو غور سے پڑھیں تو مسدس کی تحریر کے تین مقاصد ہو جاتے ہیں:

(۱) "قوم کو بیدار کرنے کے لیے۔"

(۲) "آئینہ خانہ بنایا ہے ..... قوم کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے۔"

(۳) "غیرت اور شرم دلانے کے لیے۔"

بہ الفاظ دیگر حالی نے قوم کو آئینہ دکھانے کی سعی کی جیسا کہ ابتدائی سطور میں عرض کیا گیا

حالی نے کسی اضطراری جذبہ کے تحت فوراً ہی مسدس کی داغ بیل نہ ڈال دی تھی بلکہ اس کی تحریر کے پیچھے ان کی سوچ، تصورات حیات اور قوم کے لیے ایک لائحہ عمل تجویز کرنے کی سعی اور اس سے وابستہ احساسات وغیرہ کی صورت میں ان کی تمام عمر کے ذہنی رویے کارفرما تھے۔ ۱۸۵۷ء سے قبل شرفا، امراء اور زعما کی بگڑی ہوئی حالت اور مسخ شدہ سیرتیں اور ۱۸۵۷ء کے بعد ان کی تباہی و بربادی، ہر دو نے حالی پر گہرے اثرات چھوڑے تھے۔ وہ تاریخ کی اتنی بڑی سزا پر رو تو سکتے تھے لیکن اس سے وابستہ حقائق کو جھٹلانے کی سکت ان میں نہ تھی۔ ہند میں مسلمانوں کا زوال ایک مقامی وقوعہ تھا لیکن حالی نے تاریخ کے اس حادثے کی تصویر کشی اور اس کے مضمرات کی نشاندہی کے لیے محض مقامی رنگوں ہی پر انحصار نہ کیا بلکہ آنحضرت (صلی اللہ علیہ وسلم) کی نبوت سے قبل دورِ جاہلیت کے عرب سے آغاز کر کے مسلمانوں کی سیاسی، معاشرتی، علمی، فکری، فنی اور ادبی تاریخ کے تمام درخشندہ ابواب کا احاطہ کرتے ہوئے بحیثیت ایک ملت مسلمانوں کے زوال اور انتشار کی کہانی سنائی۔ یہ نکتہ بہت اہم ہے کہ حالی نے محض جزو پر زور نہ دیا بلکہ کل کو لیتے ہوئے ایک وسیع تناظر کی صورت میں قوم کے لیے ایک بہت بڑا آئینہ خانہ مہیا کر دیا۔ اتنا بڑا کہ اس کی وسعت کے آگے تمام قوم سکڑ جاتی ہے۔

اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ حالی نے مسدس کا آغاز اس وقت سے کیا ہے جب نبوت سے پہلے عرب پر جاہلیت کے تاریک بادل چھائے ہوئے تھے اور مسدس کا اختتام ہندوستان کے اس عہد پر ہے جس میں شکست اور ذلت کی شب تاریک مسلمانوں کا مقدر بن چکی تھی۔ یوں حالی کی مسدس گویا ایک دائرے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مسلمانوں نے اپنی تاریخ کا آغاز تاریکی سے کیا اور توحید، ایمان اور اسلام نے انہیں روحانی، قلبی اور ذہنی اجالا بخشا تھا۔ جب مسلمانوں نے اسلام کے زریں اصولوں کی راہنمائی ترک کر دی تو دوبارہ ذلت و ادبار کی تاریکی میں جا پھنسے اور یوں مسدس کا اختتام —— حالی کی وضاحت کے بغیر ہی، ایک بلیغ استعارے کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔

اس موقعے پر ذہن میں ایک سوال ابھرتا ہے کہ حالی نے مسدس کا اختتام ناامیدی اور یاس پر کیوں کیا؟ میرے خیال میں اس کی یہی وجہ ہو سکتی ہے کہ حالی کے ذہن میں مسدس کی

تحریر کے مقاصد تو واضح تھے مگر قوم کے بارے میں نتائج کے ضمن میں خود ان کا اپنا ذہن بھی صاف نہ تھا۔ دیباچے میں ایک بڑا معنی خیز فقرہ ہے:

"ورنہ منزل کا نشان اب تک ملا ہے اور نہ آئندہ ملنے کی توقع ہے:

خبرم نیست کہ منزل گہہ مقصود کجاست

ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے می آید"

بالفاظ دیگر مایوسی خود حالی کے اپنے ذہن میں تھی جس کا اندازہ مسدس کے دوسرے دیباچے کے ان الفاظ سے بھی لگایا جا سکتا ہے:

"مصنف بھی جو کہ دوستی کا دم بھرتا ہے، شاید محبت اور دلسوزی ہی سے قوم کی عیب جوئی پہ مجبور ہوا اور ہنر گستری سے دور رہا، مگر یہ اسلوب جس قدر غیرت دلانے والا تھا اسی قدر مایوس کرنے والا بھی۔ مصنف کے دل کی آگ بھڑک بھڑک کر بجھ چکی تھی اور اس کی افسردگی الفاظ میں سرایت کر گئی تھی۔ نظم کا خاتمہ ایسے دل شکن اشعار پہ ہوا جن سے تمام امیدیں منقطع ہو گئیں اور تمام کوششیں رائیگاں نظر آنے لگیں۔"

حالی نے ذاتی تجربے سے یہ سبق سیکھا کہ قوم کے لیے افسردگی پیدا کرنے والا ادب زیادہ سود مند ثابت نہیں ہوتا اور قومی سطح پر افسردگی و یاس اور ناامیدی کا فروغ کوئی نیک فال نہیں سمجھی جا سکتی۔ حالی نے تو یہ سبق مسدس کے بعد سیکھا جبکہ اقبال نے اپنے وجدان ہی سے اس حقیقت کو سمجھ کر یہ کہہ دیا تھا:

شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو

جس سے چمن افسردہ ہو وہ باد سحر کیا

چنانچہ "چمن کی افسردگی" کے پیش نظر حالی نے بعد میں ۱۶۷ بندوں پر مشتمل ضمیمے کے اضافے سے مردہ دلی اور افسردگی کے توڑ کی سعی بھی کی لیکن اصل مسدس کے تناظر میں ضمیمے کا مطالعہ کرنے پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی تحریر کے وقت حالی جس تخلیقی عمل سے گزرے تھے اور جن نفسی کیفیات نے قوی محرک کا کام کیا ہوگا، ان کا جوش اب سرد پڑ چکا ہے۔ گو اصل اور

ضمیمہ میں منطقی ربط موجود ہے لیکن "آورد" کا احساس ہوتا ہے ہر چند کہ خود حالی آمد اور آورد کو نہ مانتے تھے۔

مسدس کی تشریح و توضیح کے ضمن میں خاصہ لکھا گیا ہے لیکن اب تک کسی نے اس نقطۂ نظر سے اس کا مطالعہ نہیں کیا کہ حالی نے بعض امور میں اقبال کو ANTICIPATE کیا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ حالی کے احترام کے باوجود اقبال ان سے بطور خاص متاثر تھے یا ان کے مقلد تھے اسی لیے میں نے لفظ ANTICIPATION استعمال کیا ہے۔ شاید اس کی یہ وجہ ہو کہ بعض امور میں دونوں کی سوچ کا رُخ ایک ہی سمت میں تھا۔ دونوں کو اسلام کی سربلندی اور مسلمانوں کی گذشتہ عظمت کا شدید احساس تھا، دونوں قوم کی حالت پر ماتم کناں رہے، دونوں نے مسلمانوں کی بہبود کے خواب دیکھے۔ . . . حالی کے مقابلے میں اقبال کی ذہن (VISION) بہت وسیع تھی۔ فلسفہ اور دیگر علوم کے گہرے مطالعے کی بنا پر اقبال کو حالی کی مانند کبھی بھی تنگ دامنی کی شکایت نہ ہو سکتی تھی، گو بحیثیتِ مجموعی دونوں کے شعری مقاصد جدا گانہ تھے۔

حالی کے دیوان کی پیشانی پر یہ لکھا ہے:

چلو تم ادھر کو ہوا ہو جدھر کی

جب کہ اقبال کے بقول:

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی

لیکن اس کے باوجود دونوں کی بعض مشابہتوں کا مطالعہ خاصا دلچسپ ہے مثلاً حالی نے بھی مسدس میں مسجد قرطبہ کے اجڑنے کا ماتم کیا ہے اور ان کے بقول:

جلال ان کا کھنڈروں میں ہے یوں چمکتا
کہ ہو خاک میں جیسے کندن دمکتا!

اور اقبال مسجد قرطبہ سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

یہ درست ہے کہ حالی کے ہاں نہ تو اقبال ایسی فلسفیانہ گہرائی تھی اور نہ انہوں نے جلال و جمال سے مخصوص نوعیت کے فلسفیانہ تلازمات وابستہ رکھے تھے، تاہم اس شعر میں جلال کا احساس قابلِ غور ہے۔ یاد رہے کہ اقبال نے مسجد قرطبہ دیکھی بھی تھی اور حالی نے اسے صرف چشمِ تصور سے محسوس کیا ہے۔

حالی نے مسدس میں ایک موقع پر یہ اشعار لکھے ہیں:

حکومت نے تم سے کیا گر کنارا!
تو اس میں نہ تھا کچھ تمہارا اجارا
زمانے کی گردش سے ہے کس کو چارا
کبھی یاں سکندر کبھی یاں ہے دارا
نہیں بادشاہی کچھ آخر خدائی
جو ہے آج اپنی تو کل ہے پرائی

جب کہ اقبال نے اسی خیال کو اپنی نظم "خطاب بہ جوانانِ اسلام" میں یوں سمیٹا ہے:

حکومت کا ہے کیا رونا کہ وہ اک عارضی شے ہے
نہیں دنیا کے آئینِ مسلّم سے کوئی چارا

مسدس کے ساتھ حالی کی ایک اور نظم بعنوان "عرضِ حال بجناب سرورِ کائنات علیہ افضل الصلوات واکمل التحیات" بھی ملتی ہے۔ یہ نظم بھی قومی درد سے مملو ہے۔ اس کا آغاز گو دعائیہ ہوتا ہے کہ ... "امت پہ تری آ کے عجب وقت پڑا ہے" لیکن یہ دعا بتدریج شکایت کی صورت اختیار کرتی جاتی ہے حتیٰ کہ خود حالی کو بھی اس کا احساس ہو جاتا ہے چنانچہ نظم کا خاتمہ ان دو اشعار پر ہو جاتا ہے:

ہاں حالیٔ گستاخ نہ بڑھ حدِ ادب سے
باتوں سے ٹپکتا تری اب صاف گِلا ہے
ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب
یاں جنبشِ لب خارج از آہنگ خطا ہے

حالی تو یہ کہہ کر چپ ہو گئے لیکن اقبال :

یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ !

کے قائل تھے چنانچہ حالی نے جس "شکوہ" پر نظم ختم کی تھی، اقبال نے اسی کو اپنی نظم کا عنوان بنا کر کہا :

جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

یہی نہیں بلکہ مسدس کے جن اشعار میں مسلم قوم کی خرابیاں گنوائی گئی ہیں انہیں اندازِ بیاں کے اختلاف کے باوجود کسی حد تک "جوابِ شکوہ" کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔

حالی نے مسدس سے افسردگی پھیلانے کے بعد ضمیمے کے اشعار میں قوم کو امید تو دلائی لیکن ان کے تحت الشعور میں حالات اور قوم سے جو نا امیدی تھی اس کی بنا پر وہ کسی لائحہ عمل پر اختتام کے برعکس "مناجات بدرگاہ قاضی الحاجات" پر خاتمہ کرتے ہیں :

بچا ان کو اس تنگنائے بلا سے
کہ رستہ ہو گم رہ رو و رہنما سے
نہ امید یاری ہو یارِ آشنا سے
کہ چشم اعانت ہو دست و عصا سے
چپ و راست چھائی ہوئی ظلمتیں ہوں
دلوں میں امیدوں کی جا حسرتیں ہوں

اقبال چونکہ رجائی ہی نہ تھے بلکہ ایک مثبت لائحہ عمل بھی تجویز کر سکتے تھے اس لیے انہوں نے جوابِ شکوہ میں خدا کی طرف سے یہ پیغام دیا :

عقل ہے تیری سپر عشق ہے شمشیر تری
مرے درویش خلافت ہے جہانگیر تری
ماسوا اللہ کے لیے آگ ہے تکبیر تری
تو مسلماں ہو تو تقدیر ہے تدبیر تری

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

——— کیا اقبال کی صورت میں حالی کے مسدس "مد و جزر اسلام" کی تکمیل نہیں ہو جاتی؟

اردو میں نو کلاسیکی تنقید کا احیاء

سید عابد علی عابد کے نظامِ تنقید کے تجزیاتی مطالعے میں یہ امر اساسی اہمیت کا حامل ہے کہ وہ محض ایک ناقد ہی نہیں بلکہ تخلیقی فنکار بھی تھے، گو یہاں اس بحث کا موقع نہیں کہ ناکام شاعر جلے دل کے پھپھولے پھوڑنے کو نقاد بن بیٹھتے ہیں لیکن اتنا ضرور ہے کہ ناقد اگر تخلیقی کرب سے بھی آشنا ہو تو وہ محض نقاد بن کر تخلیق کی دنیا کے اردگرد اور اس سے وابستہ احساسات کی موجوں پر سے ہی نہیں گزرتا بلکہ خود اپنے تخلیقی کرب کے حوالے سے وہ اس تخلیقی عمل کو بھی خود پر طاری کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کا سرچشمہ سائیکی کی گہرائیوں میں تلاش کرنا ہوتا ہے۔ سید عابد علی عابد چونکہ خود بھی تخلیقی عمل اور اس سے وابستہ نفسی کیفیات کے رمز شناس تھے اس لئے بحیثیت ناقد —— چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر —— ان کا تخلیق یا تخلیق کار کے بارے میں رویہ ہمدردانہ (اگر مشفقانہ نہیں) رہتا ہے۔

اس ضمن میں یہ بھی ملحوظ رہے کہ وہ کسی ایک صنفِ ادب کی زلفِ گرہ گیر ہی کے اسیر نہ رہے بلکہ ان کی تنوع پسند طبیعت، تخلیقی اپج اور خلاقانہ ذہانت نے ادب کی ہر صنف میں دائمی اہمیت کے نقوش چھوڑے۔ ایسے نقوش جو ادبی تاریخ میں روشن مینار اور آنے والوں کے لئے چراغِ راہ ثابت ہو سکتے ہیں۔ عابد علی عابد نقاد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک خوش فکر شاعر، ناول نگار، افسانہ نویس اور ڈرامہ نگار بھی تھے اور ان پر مستزاد ان کے

کامیاب تراجم ——

ایک سے زائد اصناف میں جوہر دکھانے والوں کے بارے میں بالعموم ایک نزاعی سوال پیدا ہوا کرتا ہے کہ کس صنف کی تخلیق کو بقیہ پر فوقیت دی جا سکتی ہے ؟ اور یہی بحث تخلیق کار عابد اور ناقد عابد کے بارے میں بھی چھڑ سکتی ہے۔ یہ درست ہے کہ عابد کی شاعری دیگر تخلیقی کاوشوں پر بھاری ہے لیکن میں یہ سمجھتا ہوں کہ اگر پلڑے میں ان کی جملہ تصانیف ڈال دی جائیں تو تنقید کا پلڑا بھاری رہے گا اور تنقید میں بھی "اصول انتقادِ ادبیات" اور "شعرِ اقبال" باقی تنقیدی کتب کے مقابلے میں بہت بلند ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اردو تنقید میں بھی اب ان کی اہمیت مسلّم ہے۔

"اصولِ انتقادِ ادبیات" —— جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے —— ادبی تنقید کے راہنما اصولوں سے بحث کرتی ہے۔ اردو تنقید میں اصولوں سے بحث کرنے والی کتابیں چند ہیں، اسی لئے اب تک لوگ حالی کے "مقدمہ شعر و شاعری" اور شبلی کی "شعر العجم" سے آگے نہ بڑھ سکے۔ کلیم الدین احمد کی "اردو تنقید پر ایک نظر" بہت اچھی کتاب تھی لیکن اس کے مباحث سے جنم لینے والے نزاعات نے ناقدین کو اس سے ایسا ڈرایا کہ وہ اس کی تردید تو بخوشی کر لیں گے لیکن اس سے استفادے کی بالعموم خود میں ہمت نہیں پاتے۔ آج حالی ہمیں بہت زیادہ معتدل نقاد نظر آتا ہے جبکہ نزاعات کے لحاظ سے اسے بھی اپنے عہد کا کلیم الدین احمد سمجھا جا سکتا ہے مگر "اصولِ انتقادِ ادبیات" کی اہمیت متنازعہ فیہ ہونے کی وجہ سے نہیں بلکہ اس لئے کہ یہ غالباً واحد ایسی کتاب ہے جس میں جملہ اصنافِ ادب اور تنقید سے وابستہ مسائل و مباحث کا محاکمہ کرتے ہوئے کچھ ادبی اقدار کی تشکیل کی سعی ہی نہ کی بلکہ ان کی روشنی میں اصنافِ ادب اور منفرد تخلیقات پر عملی تنقید بھی کی۔ یوں اس کتاب کی دوگونہ اہمیت ہو جاتی ہے، اپنی عمومی حیثیت میں یہ اُردو ادبیات کی ایک جامع دستاویز ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ وہ اصول بھی مہیا کرتی ہے جن کی راہنمائی میں خود عابد کی اپنی تخلیقات اور تنقیدات کو بھی پرکھا جا سکتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ایک طرف یہ ادبیات کے لئے معایر مہیا کرتی ہے تو دوسری طرف عابد کے لئے معیار۔

"شعرِ اقبال" —— اقبال پر عملی تنقید بھی ہے اور تشریح و توضیح سے اُس کے کلام کے محاسن اجاگر کرنے کی سعی بھی!

اقبال پر اب تک اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ "اقبالیات" اب تنقید کی ایک مقبول ترین اصطلاح بن چکی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبالیات کی ذیل میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ بہت کم ناقدین کے ہاں تازگی کی خوشبو اور تنوع کی بوقلمونی ملے گی، جس طرح تکرار و توارد کی بنا پر غزل کے بعض تصورات نے روایت کی صورت اختیار کر کے اظہار کے لئے بنے بنائے سانچے مہیا کر دیئے ہیں، کچھ یہی حال اقبالیات کا ہے۔ اتنا کچھ لکھا گیا —— بلکہ کچھ ضرورت سے زیادہ ہی لکھا گیا —— کہ اقبال کے ضمن میں اب نئی بات اس کے خلاف ہی لکھ کر ہو تو ہو ورنہ بظاہر ناقدین نے تو نئی بات نہ کہنے کی قسم کھا رکھی ہے، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مطالعۂ اقبال کے کچھ خطوط متعین ہو چکے ہیں اور خوشہ چیں یا ذہنِ رسا نہ رکھنے والے ناقدین کا ایک جمِ غفیر ہے جو اس دائرے میں آنکھیں بند کئے گھوم رہا ہے۔ اقبال پر بیشتر کتابوں میں خودی، عقل، عشق، مردِ مومن وغیرہ ایسے موضوعات، اقبال کے اشعار اور حوالوں کی تکرار اور خیالات کی یکسانیت اکتاہٹ پیدا کر دیتی ہے، اس لئے چند بہت ہی اچھے اور اوریجنل نقادوں سے قطع نظر اکثریت کے مضامین ایک ہی سٹینسل سے نکلے سائیکلو سٹائل کیے ہوئے معلوم ہوتے ہیں لیکن عابد علی عابد نہ تو ایسے ناقدین میں سے ہیں اور نہ ہی "شعرِ اقبال" ریڈی میڈ قسم کی کتابوں ایسی ہے۔ "شعرِ اقبال" اقبال پر چند بہت ہی اچھی کتابوں میں سے ہے اور بلاشبہ اسے اقبالیات میں اضافے کا موجب قرار دیا جا سکتا ہے۔ "شعرِ اقبال" کا ضمنی عنوان ہے "اقبال کے شعورِ تخلیق کا جائزہ" اور یہی تمام کتاب کی روح اور بنیاد ہے۔

"تلمیحاتِ اقبال" البتہ عابد کی علمیت کی مخصوص چھاپ سے عاری نظر آتی ہے۔ اقبال کی تلمیحات میں سمندر ایسی بے کرانی ملتی ہے۔ تاریخی مثالوں اور عربی فارسی ادبیات کے حوالوں سے قطع نظر قرآن مجید کی بے شمار آیات کی تضمین کی گئی ہے۔ ان کے ساتھ ساتھ مغربی علوم و افکار اور شخصیات کے بے شمار حوالے ہیں اور پھر ان سب پر مستزاد فلسفیانہ افکار کی طرف اشارات! اس نوع کی تالیف کی کامیابی کا انحصار حصولِ معلومات، فراہمی مواد

اور حصول حوالہ جات پر ہوتا ہے۔ یہ انسائیکلو پیڈیا کی طرز کا کام ہے کہ ایسی کتابیں عام مطالعے کے لئے نہیں بلکہ حوالے اور سند کے کام آتی ہیں، دراصل یہ کام ایک باضابطہ قسم کے اداراتی عملے کا ہے کسی فرد واحد کا نہیں۔ عابد نے اپنی وسعت مطالعہ اور علمی تبحر کی بنا پر اس کٹھن کام کا بیڑا تو اٹھا لیا لیکن اپنے مقصد کے لحاظ سے یہ کتاب اتنی باعث افادہ نہیں ثابت ہوئی جتنی کتاب کے عنوان اور مؤلف کے نام سے توقع بندھ جاتی ہے۔

"انتقاد" اور "تنقیدی مضامین" متفرق مضامین کے مجموعے ہیں۔ ہر دو کتب میں شامل مضامین کے عنوانات سے جہاں عابد کی تنقید میں تنوع کا اندازہ ہو جاتا ہے، وہاں اس کے ذہن رسا کی پرواز بھی واضح ہو جاتی ہے۔

اردو میں نقادوں کی بالعموم دو اقسام ملتی ہیں؛ ایک وہ جن کا مطالعہ صرف مشرقی ادبیات تک محدود ہے، یا تو یہ انگریزی سے قطعی طور سے نابلد ہوتے ہیں اور انگریزی زبان سے واقف بھی ہیں تو مغرب کی تنقیدی روایات اور اصول نقد سے گہری واقفیت نہیں، ایسے ناقدین بعض اوقات ادھر ادھر سے خوبصورت انگریزی حوالوں، اقتباسات یا ناقدین کی آراء کو جمع کر کے اپنی تحریروں میں انہیں گل پھندنوں کی طرح سجاتے ہیں یا پھر چند معروف ناقدین کے اسماء اور کتابوں کے نام موقع بے موقع گنوا کر اپنی تنقید کو گویا UP TO DATE بنا لیتے ہیں۔ دوسری قسم کے ناقدین بالعموم ایم۔ اے انگریزی ہوتے ہیں اور اپنے متضاد ساتھیوں کے برعکس یہ مشرقی ادبیات اور اردو کی تنقیدی روایات سے تقریباً کورے ہی ہوتے ہیں چنانچہ انگریزی ادبیات کے مطالعے اور انگریزی تنقید سے اخذ شدہ نظریات و تصورات کو معیار بنا کر یہ اپنے کلاسیکی یا ہم عصر ادب کو پرکھتے ہیں۔ ایسی تنقید کے نتائج اور ان کی افادیت سے غرض نہیں، تاہم اتنا ضرور عرض کروں گا کہ بعض اوقات —— ہمیشہ نہیں —— ایسی تنقید یک طرفہ ٹریفک ایسی صورت اختیار کر لیتی ہے ورنہ انتہاپسندی، غلو یا پھر کج نگاہی کی بنا پر ناروا نزاعات کے لئے "ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے —— " ایسی حالت پیدا ہو جاتی ہے۔

ان دو عمومی درجات کے باہمی امتزاج سے بعض ناقدین ایسے بھی ہیں جنہیں اردو کی کلاسیکی روایات سے واقفیت کے ساتھ ساتھ جدید مغربی علوم اور تنقیدی نظریات سے

بھی آگہی ہے۔ یوں افراط و تفریط سے بچنے کی بنا پر توازن کو ان کی تنقید کی اساس قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس انداز کی معروف مثالوں میں ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر وحید قریشی اور آل احمد سرور کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ ان تینوں میں ذہنی رویوں کے اختلافات کے باوجود ایک قدر مشترک ہے اور وہ ہے —— میانہ روی۔

عابد علی عابد کا بھی ان تینوں حضرات کے ساتھ نام لیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ عابد نے مشرق و مغرب کی ادبیات کا گہرا مطالعہ ہی نہ کیا بلکہ اپنے اعلیٰ ذوق کی بنا پر ہر دو سے ہی کسب فیض بھی کیا۔ عابد کا اردو کے علاوہ فارسی ادبیات کا بھی گہرا مطالعہ تھا۔ یہی نہیں بلکہ انہوں نے انگریزی، فارسی اور اردو کے تنقیدی نظریات سے بھرپور استفادہ بھی کیا تھا اسی لیے ان کی تحریروں میں مشرق اور مغرب کی تنقیدی روایات کا خوشگوار امتزاج ملتا ہے، بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ ان کے تنقیدی فیصلوں میں جو میانہ روی اور اعتدال کا رجحان ملتا ہے، وہ ان کے مزاج کا عطیہ نہیں بلکہ یہ مشرق و مغرب کے مطالعے کا فیض ہے۔ اس لیے نہ تو وہ مغرب سے مرعوب ہوتے ہیں اور نہ ہی انہوں نے روایت کے نام پر مشرق پر مغرب کو فوقیت دینے کی سعی کی۔

الغرض مشرق و مغرب کے خوشگوار امتزاج نے جہاں عابد کی تنقیدی حِس کو صیقل کیا، نگاہ میں گہرائی پیدا کی اور جدید ترین علوم سے روشناس کرایا، وہاں اس کی نگاہ میں اعتدال بھی پیدا کیا اور عابد کو بلاشبہ اردو کا معتدل مزاج نقاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ مشرق و مغرب کے مطالعے سے پیدا شدہ اعتماد ہی تو تھا کہ عابد نے "اصول انتقاد ادبیات" ایسی کتاب لکھی۔

تشبیہہ اور استعارے کا بیان اور اس سے وابستہ فنی مباحث مشرقی تنقید میں اساسی حیثیت رکھتے ہیں، بلکہ ان پر اتنا زور دیا جاتا رہا ہے کہ بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان مباحث کو خارج کر دینے کے بعد مشرقی تنقید اگر پورے طور سے ختم نہ بھی ہوئی تو لولی لنگڑی یقیناً ہو جائے گی لیکن عابد علی عابد نے اپنے وسیع مطالعے کی بنا پر یہ ثابت کر دیا کہ تشبیہہ اور استعارے کی مغرب میں بھی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کہ مشرق میں۔ چنانچہ بقول عابد:-

"انگریزی نقادوں نے بھی تشبیہہ اور استعارے کی غایت یہی بتائی ہے کہ ... مجہول کی طرف جائے، اور عربی اور فارسی کے نقادوں

نے بھی غایت تشبیہہ سے بحث کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ حقیقت کا ذہن نشین کرنا من جملہ مقاصدِ تشبیہہ ہے۔ اسے اگر یوں کہا جائے کہ دقیق حقائق اور لطیف کوائف کا بیان تشبیہہ اور استعارے کا منصب ہے تو مشرق اور مغرب میں کوئی اختلاف باقی نہ رہے گا۔"

(اصولِ انتقادِ ادبیات، ص: ۱۹۸)

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عابد علی عابد کی تنقید کی یہ بنیادی خصوصیت ہے کہ اس میں مشرق کے روایتی مباحث تو ہیں لیکن انگریزی ادبیات اور جدید تنقیدی نظریات کی روشنی میں ان سے استفادے کا رجحان بھی قوی تر ہے۔

ادب کا فنونِ لطیفہ سے جو گہرا تعلق ہے، اس کی بطورِ خاص وضاحت کی ضرورت نہیں کہ ایک وہ زمانہ تھا جب تنقید جمالیات کا ایک ذیلی شعبہ تھی اور ادب کا مصوری اور سنگ تراشی وغیرہ کے ساتھ نام لیا جاتا تھا، گو اب وہ بات تو نہیں رہی اور ادبی تخلیقات اور ادبی تنقید کا معیار اور منصب فنونِ لطیفہ سے جداگانہ قرار دیا جا چکا ہے لیکن پھر بھی لفظ و معنی سے وابستہ مباحث جمالیات کے تذکرے کے بغیر مٹھاس سے عاری مٹھائی محسوس ہوتے ہیں۔ یوں بھی کروچے ایسے ماہرینِ جمالیات کے نظریات ادب اور ادبی تنقید پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اس لیے نقاد فنونِ لطیفہ سے واقفیت رکھتا ہو یا کسی خاص فن (جیسے موسیقی یا مصوری) سے شغف ہو تو اس کی تنقید میں ایک نئی جہت پیدا ہو سکتی ہے۔ اردو تنقید میں غالباً عبدالرحمٰن بجنوری نے "محاسنِ کلامِ غالب" میں سب سے پہلے یورپ کے عظیم مصوروں اور اہم سنگ تراشوں سے غالب کا بعض امور میں موازنہ کر کے مطالعۂ غالب کو ایک نیا تناظر مہیا کیا تھا۔ اس نقطۂ نظر سے عابد کی تنقید کا مطالعہ کرنے پر قاری کو مایوسی نہیں ہوتی کیونکہ مصوری اور موسیقی سے ان کی گہری دلچسپی کا کئی مواقع پر اظہار ہوتا رہتا ہے۔ اسی شغف نے ان سے "اردو میں حروفِ تہجی کی غنائی اہمیت" ایسا مقالہ لکھوایا لیکن اس کے علاوہ بھی انھوں نے ادب اور فن کے ضمن میں اصولی بحثوں کو مصوری اور موسیقی کے موازنہ اور مشترک خصائص کی ہم آہنگی سے بہت پُرلطف بنا دیا ہے چنانچہ "اصولِ انتقادِ ادبیات" میں

(ص: ۵۵، اور ص: ۱۰۲) مصوری کے سلسلے میں بہت کام کی باتیں درج ہیں۔

الغرض عابد نے مشرق و مغرب کے مطالعے کے ساتھ ساتھ خود کو ادب تک محدود نہ رکھا بلکہ اپنی ذہنی دلچسپیوں کے دائرے کو وسعت دے کر ان سے اخذ شدہ نتائج کو بھی اپنی تنقیدی بصیرت میں جذب کرنے کی کوشش کی اور نتیجہ اس کی تنقید کے خوشگوار تنوع کی صورت میں نکلا۔

جدید اردو تنقید کا آغاز الطاف حسین حالی اور مولانا شبلی نعمانی سے ہوتا ہے۔ یہ دونوں عظیم ہم عصر اردو کے اہم نقاد ہی نہیں بلکہ میری دانست میں یہ دو مخصوص رویوں کے حامل (اور اب تو پیشرو) بھی تھے۔ نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو حالی اور شبلی کی طبیعتوں میں بُعد المشرقین ملتا ہے۔ حالی سرد مزاج اور غیر جذباتی ہی نہ تھے بلکہ تحلیلی ذہن بھی رکھتے تھے چنانچہ انہوں نے غیر جذباتی انداز میں غیر جانبداری سے ادب اور ادیبوں کو پرکھا۔ اس کے برعکس شبلی میں جذباتیت کوٹ کوٹ کر بھری تھی چنانچہ "موازنہ انیس و دبیر" سے لے کر عطیہ بیگم سے عشق تک یہ سب ان کی جذباتی طبیعت کے غماز ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے اگر اردو ناقدین کا جائزہ لیا جائے تو ہمیں حالی کی مانند غیر جذباتی اور شبلی کی مانند جذباتی ناقدین کی کمی نہ محسوس ہو گی۔ چنانچہ ادب کے بارے میں جذباتی رویہ رکھنے والوں میں محمد حسین آزاد، عبدالرحمان بجنوری، نیاز فتحپوری وغیرہ کا نام بطور خاص لیا جا سکتا ہے جبکہ غیر جذباتی رویے کے حامل ناقدین میں مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین اور ڈاکٹر وحید قریشی وغیرہ نمایاں تر ہیں اور عابد علی عابد کو بھی اسی زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

ان غیر جذباتی رویے کے علاوہ جو دوسری اہم ترین خصوصیت مجھے نظر آتی ہے، وہ عابد کا "ECLECTICAL" ہونا ہے۔ یعنی وہ ادب پارے کی روح تک پہنچنے، اس میں پوشیدہ حسن کو باز کرنے اور اس کے خواص کی تحسین کے لیے کسی مخصوص ادبی نقطۂ نظر، کسی ایک دبستان، مروجہ نظریات یا فیشن ایبل نعروں کو عینک نہیں بنا لیتے۔ ادب پاروں کے بارے میں ایسا "غیر مخصوص" رویہ آسانی سے جنم نہیں لے سکتا، اس کے لیے جہاں وسیع مطالعے کی ضرورت ہے وہاں اس ژرف نگاہی کی بھی ضرورت ہوتی ہے جس کی بنا پر

گہرائی بھی ملتی ہے۔

"انتقاد" عابد کے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ہے اور اس لحاظ سے اہم کہ اس کے پہلے مقالے "انتقاد کا منصب" سے تنقید کے بارے میں عابد کے خیالات کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ یہ مقالہ محض اس نوع کا دیباچہ نما مضمون نہیں جس میں نقاد اپنے اور اپنی تنقید کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے ان اصولوں کی وضاحت کرتا ہے جن سے وہ بالخصوص راہ نمائی حاصل کرتا ہے۔ بلکہ میری رائے میں عابد کا یہ مقالہ اس لحاظ سے بے حد اہمیت حاصل کر جاتا ہے کہ اس میں عابد نے ایک بنیادی بات کی طرف توجہ دلانے کی کوشش کی ہے یعنی اردو تنقید کی اساس کچھ اصولوں پر استوار ہونی چاہیے۔

ان کے بقول :

"وہ بزرگوار بڑے باہمت اور باحوصلہ ہیں جنہوں نے ایسے ناسازگار حالات میں انتقاد کے میدان میں قدم رکھا، لیکن ان کی محنتیں کتنی ہی قابلِ ستائش کیوں نہ ہوں، اصول پر مبنی نہیں۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ اردو ادب میں انتقادی مضامین تو موجود ہیں لیکن فنِ انتقاد کو ایک علمِ مدوّن کی حیثیت سے ابھی پیدا ہونا ہے، اور اگر نقاد سردست صرف اتنا ہی کر دے کہ اپنی علامات کی تشریح اور تعریف کرتا چلے تو بڑی بات ہے۔"

(ص : ۱۱)

یہ درست ہے کہ عابد نے بطورِ خاص اس نکتے کو آگے نہ بڑھایا بلکہ اسے صرف "علامات کی تشریح اور تعریف" تک ہی محدود رکھا لیکن اس اقتباس سے اتنا تو یقیناً عیاں ہو جاتا ہے کہ عابد کو اردو تنقید کی اس بنیادی خامی کا احساس ہی نہ تھا بلکہ وہ بروقت اس کی طرف اشارہ بھی کرتا ہے، بلکہ میں تو یہ کہنے کو بھی تیار ہوں کہ شاید اسی جذبے نے اس سے بعد میں "اصولِ انتقادِ ادبیات" ایسی کتاب تالیف کرائی۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ ہمارے ناقدین کی اکثریت نے کبھی بھی ان اصولوں کی تحلیل و تشکیل کا نہ سوچا جن پر تنقید کی اساس استوار ہونی چاہیے یا کم از کم ایسے اصول جن پر ان کی اپنی تنقید ہی کی بنیاد قرار پا سکتی ہو۔ یہ اسی

ملمع اور سوتے میں تمیز کی جا سکتی ہے۔ یہ درست کہ کسی ایک مخصوص دبستان یا نقطۂ نظر سے ادبیات کی پرکھ بعض فائدے سے خالی نہیں ہوتی کیونکہ ایک خاص زاویہ بعض اوقات محدب شیشے کی صورت اختیار کر لیتا ہے، لیکن اتنا ہے کہ ایک مخصوص دبستان یا طریقے کا پیرو کار بالآخر اس کا غلام بن جاتا ہے اور یوں ادب میں بالآخر تعصب، تنگ نظری اور غلو کا پرچارک بن جاتا ہے، لیکن ECLECTICAL نقاد چونکہ ایسی پابندی سے آزاد ہوتا ہے اس لیے گلشنِ ادب میں وہ بھنورے کی طرح پھرتا ہے۔ در اصل یہ ایک میلان ہے کہ دیار دیار گھومنے سے جھجک محسوس نہیں کرتا لیکن اگر اس میں بہتر پرکھ کی صلاحیت نہ ہوگی تو وہ خود تو گمراہ ہوگا، اپنے ساتھ دوسروں کو بھی گمراہ کر دے گا کیونکہ وہ صرف رد و قبول کی ترجیح صلاحیت کی بنا پر ہی ہر رخ کی وادی میں سرگرداں پھرنے سے محفوظ رہ سکتا ہے۔ بحیثیت مجموعی اس طریقے کو "MOSAIC" سے تشبیہ دی جا سکتی ہے کہ فنکار مختلف رنگوں اور صورت کے شیشوں کو ایک شبیہ کی صورت میں باہم پیوست کر دیتا ہے۔

تیسری خصوصیت عابد کی تنقید کا توضیحی انداز ہے۔ وہ ادب کا محض شارح یوں نہ بنا کہ فطرت نے اسے تحلیلی ذہن بھی عطا کیا تھا، چنانچہ وہ کسی ادب پارے کی تشریح کرتے وقت اسے اجزا کی صورت میں تقسیم کرتا جاتا ہے، ہر جزو کی تفہیم کرتا جاتا ہے اور پھر سب کو یوں ملا دیتا ہے کہ محاسن و معانی نامیاتی وحدت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس پر مستزاد وسعتِ مطالعہ! اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ عابد کی تنقید کی علمی سطح ہی بلند نہیں رہتی

لہ بقولِ عابد:

"مذاقِ سلیم کے حصول کے لیے لازم ہے کہ نقاد کا مشاہدہ وسیع ہو اور جو کچھ اس نے دیکھا ہے، اس میں سے معنی خیز مشاہدات کو چھانٹ کر ذہن میں رکھا ہو تاکہ جب کبھی غیر معمولی تشبیہ اور نادر استعارے سے واسطہ پڑے تو مطلب سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے۔"

(اصولِ انتقادِ ادبیات"، ص: ۱۳۶)

کا نتیجہ ہے کہ ہماری تنقید کا کافی سے زیادہ حصہ محض کالج نوٹس قسم کی تحریروں پر مبنی ہوتا ہے۔ ایسی تحریریں جو بعض اوقات طالب علم کو ۳۳ فی صد نمبر بھی نہیں دلوا سکتیں۔

عابد علی عابد کو اردو ناقدین کی اکثریت کی اس خامی کا احساس تھا۔ اس لیے انھوں نے "اصولِ انتقادِ ادبیات" کے علاوہ اپنی دیگر تالیفات میں بھی وقتاً فوقتاً اصولوں پر بحث کی، یہی نہیں بلکہ خود بھی ان اصولوں کی روشنی میں ادبیات کی پرکھ کی۔ ان اصولوں سے اختلاف ہو سکتا ہے، عابد کی تشریح و توضیح کو بھی مسترد کیا جا سکتا ہے، تخلیقات کے بارے میں ان کے آرا اور فیصلوں کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کیا جا سکتا ہے لیکن عابد کو ایک "بے اصول" ناقد نہیں قرار دیا جا سکتا۔

آیئے اب عابد کے اسلوب کا جائزہ لیں۔

'اصولِ انتقادِ ادبیات' میں ایک موقع پر عابد نے 'اسلوب' کے ضمن میں ان خیالات کا اظہار کیا تھا:

'بے شک اعلیٰ درجے کے فنکار اپنی تخلیقات میں اپنی انفرادیت کا اظہار کرتے ہیں اور اپنے اسلوبِ تحریر کے ذریعہ جانے پہچانے جاتے ہیں لیکن اس انفرادی تشخص کے باوجود ان کی تحریروں پر ماضی کے نثری سرمایے کا بہت اثر ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر (اچھا شاعر مراد ہے) بلاشبہ اپنی شخصیت کا اظہار اپنے مخصوص اسلوبِ نگارش کے ذریعے کرتا ہے لیکن اس کا اسلوبِ نگارش انھی عناصر سے تشکیل پاتا ہے جو اسے روایت سے ورثے میں ملتے ہیں۔ روایت کے ارتقا کو مدنظر رکھے بغیر نہ تخلیق ممکن ہے، نہ انتقاد اور جو شخص یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ مطالعے سے تخلیقی قوتوں کا جوہر ماند پڑ جاتا ہے، وہ ایک نہایت خطرناک غلطی کا ارتکاب کرتے ہیں۔ تخلیقی جوہر مطالعے سے ماند نہیں پڑتا بلکہ جلا پاتا ہے۔ اسلوبِ نگارش الہام کی طرح فنکار پر نازل نہیں ہوتا بلکہ وہ اصطلاحاً اکتساب سے اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں واقعی اسلوب منفرد اور مخصوص نظر آتا ہے اور شخصیت کے اظہار کا ذریعہ بن جاتا ہے۔'

(ص: ۴۷)

ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر اس اقتباس میں مندرجہ ذیل امور واضح نظر آئیں گے:

(الف) اسلوب انفرادیت کا ذریعہ ہے۔

(ب) روایت اسلوب کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

(ج) اسلوب شخصیت کا اظہار ہے۔

(د) مطالعے سے تخلیقی صلاحیتوں کو جلا ملتی ہے۔

(س) اسلوب الہامی نہیں، اکتسابی ہوتا ہے۔

یہ پانچ اصول ایسے ہیں جو اسلوب کی عمومی بحث میں بھی کام آسکتے ہیں اور ان ہی کی روشنی میں عابد کے اسلوب کا جائزہ بھی لیا جا سکتا ہے۔

ان میں سے "ب" اور "د" کو تو بطور خاص عابد کے اسلوب سے وابستہ قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ جیسا کہ ابتدا میں عرض کیا گیا، عابد کا مشرقی ادبیات کا گہرا مطالعہ تھا۔ قدیم مشرقی تنقیدی اسالیب سے ان کی واقفیت سرسری نہ تھی، نہ ہی وہ قدیم ادبی روایات سے بے بہرہ تھا (روایت کے بارے میں عابد کے خیالات کا تفصیلی مطالعہ آئندہ سطور میں پیش کیا جائے گا)۔ اسی طرح عابد کی وسعت مطالعہ اور اس کی تنقیدی اہمیت کو بھی اجاگر کیا جا چکا ہے، چنانچہ مطالعے کے نکتے کی روشنی ہی میں "س" کو بھی سمجھا جا سکتا ہے، یعنی اسلوب الہامی نہیں اکتسابی ہوتا ہے۔ خیالات تو غیب سے آسکتے ہیں لیکن ان کے لیے موزوں ترالفاظ کی تلاش، جسے ایزرا پاؤنڈ کے الفاظ میں "RIGHT WORD FOR THE RIGHT IMAGE" قرار دیا جا سکتا ہے، ہمارا شعوری ہوتی ہے۔ نفسیاتی لحاظ سے دیکھیں تو لفظ کی شعوری تلاش، جو کہ بظاہر ذہن کی خود مختار فعالیت کا نتیجہ نظر آتی ہے، درحقیقت لاشعوری محرکات اور نفسی عوامل کے تہہ در تہہ سلسلے کی مرہون منت ہوتی ہے لیکن عابد نے اس ضمن میں نفسی محرکات سے بحث نہیں کی ورنہ وہ اسلوب کی بحث کو مزید گہرائی بخش دیتے!

عابد کے تنقیدی اسلوب کی اہم ترین صفت منطقی اور استدلالی رنگ ہے۔ دلائل کا دائرہ آہستہ آہستہ پھیلتا جاتا ہے، دلیل کے مختلف پہلو کڑیوں کی مانند باہم پیوست ہوتے جاتے ہیں، تعمیم سے چلتے ہیں اور قاری کی انگلی تھامے اسے تخصیص تک لے آتے ہیں اور یوں کہ قاری

کے لیے اختلاف کی گنجائش نہیں رہتی۔ عابد نے اپنے بعض مضامین (مثلاً: انتقاد کا منصب) یا پیراگراف (مثلاً "شعر اقبال"، ص: ۱۶۵، ۴۲۰) یوں شروع کیے ہیں:

"مسلّم ہے کہ . . . . "

یہ نفسیاتی لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس سے قاری آغاز ہی میں مرعوب ہی نہیں ہوتا بلکہ لکھنے والے کی اپنی بات اور تحریر پہ یقین کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے۔

عبارت کا منطقی رنگ اس لیے بھی گہرا ہوتا ہے کہ ان کے ہاں تکرار نہیں۔ عابد یہ جانتا ہے کہ کس بات کو کتنے الفاظ میں سمیٹنا ہے اور کتنے میں پھیلانا ہے۔ اسلوب کی قطعیت میں جہاں موزوں الفاظ کا شعور شامل ہے، وہاں خود اپنے ذہن کا اشکال سے پاک ہونا بھی ضروری ہوتا ہے۔ اگر کسی نکتے کے بارے میں خود نقاد کا اپنا ہی ذہن واضح نہیں تو وہ اپنے قارئین کے لیے بھلا اس کی کیا وضاحت کرے گا۔ نتیجے میں ناروا تکرار، بے معنی الفاظ اور بے مصرف تراکیب سے، گنجلک کی ایک ایسی دلدل تیار ہو جاتی ہے جس میں سے ناقد نکلنے کی استطاعت نہیں رکھتا، اس لیے اپنے ساتھ وہ اپنے قارئین کو بھی لے ڈوبتا ہے۔

عابد کی تحریر میں عالمانہ متانت ایک اور خصوصیت ہے لیکن بعض اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ شعوری طور پر عربی کے نامانوس یا بوجھل الفاظ لے آتے ہیں۔ اس سے جہاں ان کی تحریر میں "سادہ بوجھل پن" والی بات پیدا ہو گئی وہاں بعض اوقات وہ مروج یا مقبول الفاظ کی جگہ عربی کے ایسے الفاظ لے آتے ہیں جو لغت یا صرفی اعتبار سے تو درست ہوتے ہیں لیکن عام فہم نہیں ہوتے[1]۔ چنانچہ وہ ہر موقع پہ تنقید کی جگہ انتقاد لکھتے ہیں۔ اس

---

[1] عابد نے "شعر اقبال" (ص: ۲۰۸) میں ایک موقع پر اس خیال کا یوں اظہار کیا تھا:

"جہاں کوئی مضمون مناسب انداز سے کام کے۔ اس طرح ادا کیا جائے گا کہ اس کی تمام دلالتیں روشن ہو جائیں تو صنعت قطعیت پیدا ہو گی۔ قطعیت میں ادق الفاظ بھی استعمال ہوں گے۔ دقیق اور نادر استعارات سے بھی مدد لی جائے گی کیونکہ مقصد یہ ہو گا کہ توضیح مطلب ہو جائے . . . . قطعیت کا تعلق توضیح معانی سے ہے۔

(باقی اگلے صفحہ پر)

طرح وہ "ASSOCIATION OF IDEA" کے مروج ترجمہ "تلازمِ خیال" کی بجائے "ائتلافِ خیال" ("انتقاد" ص: ۲۵) کرتے ہیں۔ اسی طرح "CLASSIFICATION" کا ترجمہ "اصطفاف" کیا ہے۔ اس نوع کی مثالوں کی تلاش مشکل نہیں۔ ویسے بھی عابد کا مولانا ابوالکلام آزاد کی مانند عربی الفاظ کی طرف زیادہ رجحان ہے چنانچہ استشہاد، متکیف، مختص، راقم السطور، حماسۂ ملی، تعمیم، حماسۂ اخلاقی، مختصص، متبادر، استناد، مکشوف، متحیر، مستحضر، تسامح، متجاور، تشریح، استمداد، ممارست وغیرہ الفاظ عام استعمال کرتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ شعوری طور پر عبارت کو بوجھل بناتے تھے یا تحریر میں علمیت کا بوجھ پیدا کرنے کو لغت لاتے تھے۔ میرے خیال میں اس نوع کے الفاظ برتنے کا مطلب بھی یہی ہوگا کہ عابد ابلاغ کے لئے انہیں اس لئے درست سمجھتے ہوں گے کہ نامانوس ہونے کے باوجود بھی لغت اور گرامر کی رو سے یہی الفاظ موزوں تر معلوم ہوتے ہوں گے۔ چنانچہ "شعرِ اقبال" میں "EPIC" کا ترجمہ "حماسۂ ملی" کرنے کی یہی وجہ بیان کی:

"EPIC" کا ترجمہ 'رزمیہ' کرنے سے غلط بحث کا اندیشہ تھا اس لئے فارسی ترجمہ اختیار کیا گیا۔" (ص: ۳۰)

ان امور کو ذہن میں رکھتے ہوئے عابد کے نظامِ تنقید کی اساس بننے والے عناصر کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ عابد ان ناقدین میں سے ہیں جنہیں اپنی روایت کا گہرا شعور ہوتا ہے، ظاہر ہے کہ جس نے فارسی اور اردو کے قدیم ادب کا گہرا مطالعہ کیا ہو اور جو ولی کو اردو شاعری میں کلاسیک کی مثال سمجھتا ہو تو وہ منکرِ روایت تو ہرگز نہیں ہو سکتا اسی لیے تو اس کے بقول:

"جس طرح حال کے لمحات ماضی کے عوامل سے لازماً متاثر ہوتے ہیں اور مستقبل

جب معانی مطلوب دقیق ہوں۔ ہو سکتا ہے کسی فن کار کا اسلوبِ اظہار سادہ ہو مگر قطعیت سے متصف نہ ہو یعنی اسے یہ اہمیت بھی حاصل نہ ہو کہ معین معانی کی توضیح کر سکے۔"

کے امکانات کی نشاندہی کرتے ہیں، اسی طرح روایت کی منزل سے آگے بڑھا ہوا جدید ادب لازماً روایت سے متاثر ہوتا ہے: اس کے ورثے کو قبول کرتا ہے اور اس میں ترمیم یا تغیر پیدا کر کے روایت کو مستقبل کے امکانات مضمر تک پہنچاتا ہے۔ جو نقاد جدید غزل کا جائزہ لے گا، اس پر لازم ہوگا کہ وہ روایت کے حرکی عمل کو مدنظر رکھ کر مندرجہ ذیل نوالف کا تحقیقی مطالعہ کرے:

(۱) فارسی میں غزل کی ابتدا اور اس کے عہد بہ عہد تغیرات۔

(۲) اردو میں فارسی غزل کی اصطلاحات، علامات اور رموز۔

(۳) اردو میں ہندی الفاظ کا ورود اور ہندی شاعری کے اسلوب بیان کی مٹھاس پر اثر۔

(۴) ولی سے لے کر میر تک علائم و رموز اور تشبیہات و استعارات کا محل استعمال۔

(۵) میر سے لے کر غالب تک غزل کا ارتقا اور فلسفیانہ افکار کی آمیزش۔

(۶) درد کے متصوفانہ خیالات اور ان کا اردو غزل پر اثر۔

(۷) لکھنؤ کا مخصوص تمدن اور تغزل میں ان واردات کا ذکر جس سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوبہ عورت ہے۔

(۸) غزل میں سماجی اور سیاسی شعور کا اظہار اور اس اظہار کا ارتقا۔

(۹) اقبال کی غزل میں پرانے علائم و رموز کی نئی معنویت

("اصول انتقاد ادبیات"، ص: ۶۰-۶۰)

ہماری تنقید میں ایک دور ایسا بھی آیا جب روایت اور بغاوت اور ان سے وابستہ مسائل پر گرما گرم بحث ہوتی رہتی تھی۔ ترقی پسند ادب کی تحریک نے پہلی مرتبہ جب ادب کا مادی جدلیت کی روشنی میں جائزہ لے کر، معاشرے میں جاری طبقاتی کشمکش میں اس کا مقام متعین کرنے کی کوشش میں ادب کو محنت کش طبقے کا حلیف قرار دے کر مخصوص مقاصد کا پابند کرتے ہوئے، اس کا ایک منصب متعین کیا تو انہوں نے ادبی روایات، مخصوص اقدار اور بعض مسلمات کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ یہ مردہ نظام کی نشانیاں ہیں، ان میں انحطاط پذیر معاشرے کی علامات مضمر ہیں اس لیے یہ نہ تو مستقبل کے لئے اشاریہ بن سکتے ہیں اور نہ ہی جدید ادب ان سے کچھ

اخذ کر سکتا ہے، لہٰذا مرحوم جاگیردارانہ نظام کی یہ روایات جدید طرزِ احساس کے منافی ہیں۔ یہ ہے وہ پس منظر جس میں روایت کی تکذیب اور اہمیت پر نزاعات کا سلسلہ جاری ہوا۔ گو بعد میں ماضی کو مردود قرار دینے کا یہ انتہا پسندانہ رویہ بھی معتدل ہو گیا لیکن روایت سے وابستہ مباحث جاری رہے، بلکہ آج بھی ان کی بازگشت سنائی دے جاتی ہے۔

اردو تنقید میں گو یہ ایک نئی بحث تھی اور ہمارے اپنے ادبی حالات کے تناظر میں یہ ایک صحت مند بحث تھی لیکن "روایت کا دفاع" کرنے والوں میں سے اکثریت کے خیالات پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی بالواسطہ یا بلاواسطہ چھاپ دیکھی جا سکتی ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہنے کی اجازت چاہوں گا کہ ایلیٹ کا ایک ہی مضمون "TRADITION AND INDIVIDUAL TALENT" اب تک مشعلِ راہ بنا رہا ہے حالانکہ یہ ۱۹۱۹ء میں طبع ہوا تھا۔ اس ضمن میں ایلیٹ کے اس مشہور مضمون کا نام بھی لیا جا سکتا ہے: "THE FUNCTION OF CRITICISM (1923)"

عابد علی عابد کے خیالات پر بھی ایلیٹ کے اثرات واضح تر ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے بھی متذکرہ مضمون سے بہت اثر قبول کیا ہے۔ "اصولِ انتقادِ ادبیات" میں روایت کی بحث گو بہت دلچسپ ہے اور انہوں نے اپنے وسیع مطالعے کی بنا پر برمحل مثالوں اور حوالوں سے اسے ایک حد تک "طبع زاد" بھی بنا لیا ہے لیکن ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر واضح ہو جاتا ہے کہ بنیاد بننے والے اصول ایلیٹ سے مستعار ہی نہیں بلکہ بعض سطریں تو اس کا ترجمہ معلوم ہوتی ہیں؛ مثلاً ایلیٹ نے لکھا:

"THE PAST SHOULD BE ALTERED BY THE PRESENT AS MUCH AS THE PRESENT IS DIRECTED BY THE PAST [۱]"

جبکہ عابد کے بقول:

"جہاں ماضی حال کو متاثر کرتا ہے، وہاں حال، مستقبل کے امکانات کی نشاندہی

T.S.ELIOT "SELECTED ESSAYS" (TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT P. 15)

بھی بناتا ہے۔" (ص: ۱۰۲)

اس انداز کی مزید مثالیں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عابد نے گو بنیادی اصولی اہمیت سے لیے لیکن انہیں اردو کی شعری روایت میں یوں آمیز کیا کہ قدیم و جدید میں روایت ایک پل کی صورت اختیار کرتی نظر آتی ہے۔

ایک اور امر، جس سے عابد نے اپنی تنقید میں —— اصولی اور عملی طور سے بھی —— خصوصی دلچسپی کا اظہار کیا، وہ ہے تنقیدی اصطلاحات کا درست مفہوم، ان کی اہمیت اور ان کے برمحل استعمال کا صحیح شعور۔ چنانچہ "انتقاد" کے پہلے مقالے "انتقاد کا منصب" کا تو آغاز ہی ان سطور سے ہوتا ہے:

"مسلم ہے کہ ہر علم کی ایک خاص زبان ہے جو اس کے مخصوص حقائق کی ترجمان ہے، کچھ رموز و علامات ہیں، کچھ اشارات و کنایات ہیں، کچھ اصطلاحات ہیں، ان کے معنی متعین، دلالتیں روشن اور ان کے پہلو بیّن ہونے چاہئیں۔ یہ چیزیں تبادلۂ افکار کا زرِ رائج الوقت ہیں۔ اس زر کو کھرا ہونا چاہیے" (ص: ۹)

اصطلاحات سے اس دلچسپی کی وجہ محض یہ نہیں کہ علم کی ہر نوع میں درست اور بلا واسطہ ابلاغ کے لیے موزوں تر اصطلاحات کی ضرورت رہتی ہے۔ بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ مشکل اور ادق اصطلاحات کی بنا پر عبارت بوجھل بن جاتی ہے لیکن اس علم سے خصوصی دلچسپی رکھنے والے کے لیے اصطلاح کا استعمال اور اس کی تفہیم ناگزیر ہے۔ دیگر علوم کی طرح تنقید بھی مستثنیٰ نہیں کیونکہ درست مفہوم کے ابلاغ کی اہمیت کا احساس رکھنے والا ہر نقاد ہی اصطلاحات اور ان سے وابستہ مفاہیم میں قطعیت کا خواہاں ہوتا ہے۔ چنانچہ بقول عابد:

"اصطلاحات کے سلسلے میں معانی کا غیر متعین، مبہم یا غیر واضح ہونا اسلوبِ نگارش کے تجزیے کے سلسلے میں تو قیامت ہے! جہاں تک معانی کے مباحث کا تعلق ہے، اصطلاحات کے معانی بالکل روشن نہ ہوں تب بھی مفہوم کم و بیش ظاہر ہی ہو جاتا ہے، لیکن جب نقاد صنائع یا اندازِ نگارش کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہے تو اس کے لیے لازم ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف شمائل یا اسلوب و انداز کے معانی

کی تعیین کرے اور ان کی دلالتیں بڑی دسساست سے بیان کرے ..... اکثر دیکھا جاتا ہے کہ آہنگ، ترنم، نغمہ، موسیقی، نغمگی کم وبیش ایک ہی معانی میں استعمال کئے گئے ہیں یا اگر کوئی فرق نقاد کے ملحوظ خاطر ہے تو وہ نمایاں نہیں ہو پاتا۔

("اصول انتقاد ادبیات" ص: ۱۵)

بالفاظ دیگر عابد کے قول کے مطابق مطالعۂ اصطلاح کی دو جہات ہیں! اول: ادب پارے میں "معانی کے مباحث" اور دوم: "صفات یا انداز نگارش کا تجزیہ" —— عابد کے خیال میں اگر ادب پارے کے معانی یا مفہوم کی وضاحت میں کسی اصطلاح کے "معانی بالکل روشن نہ ہوں تب بھی مفہوم کم وبیش ظاہر ہو ہی جاتا ہے" لیکن جہاں تک ادب پارے کی صفات کے تعیین یا انداز نگارش کی تشکیل کرنے والے عناصر کے تجزیے یا تصریح کا تعلق ہے، تو اس مقصد کے لئے اصطلاحات کے معانی میں گنجلک صراحت کی بجائے مزید الجھنیں پیدا کرنے کا باعث بن جاتی ہے، اس لیے ان میں ۲+۲ = ۴ ایسی قطعیت ہونی چاہیے۔

عابد کو اصطلاحات اور ان کے معانی میں قطعیت کا جو شدید احساس ہے، اس کی بنا پر درست مفہوم کی تلاش میں تمام ممکنہ ذرائع بروئے کار لانے کی تلقین کرتے ہوئے ان کے لغوی معانی کی تلاش میں خاص طور پر زور دیا۔ چنانچہ اس انداز پر عابد نے استاد، ناقد، غزل اور شعر وغیرہ کے اصطلاحی مفاہیم کے تعین میں لغت کے حوالے سے جو بحث کی ہے، وہ دلچسپ ہی نہیں معنی خیز بھی ہے۔

عابد کی تنقید کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ گو وہ جدید علوم اور مغرب کے نظریات نقد سے واقف ہیں لیکن اس کے باوجود انہوں نے اپنے تنقیدی مزاج کی مشرقیت کو نہ چھوڑا بلکہ زیادہ صحیح تو یہ ہے کہ ان کی تنقید کلاسیکی معائیر سے رنگ افروز ہوتی ہے، لیکن کمال یہ ہے کہ اس ضمن میں نہ تو انہوں نے غلو سے کام لیا اور نہ ہی کلاسیکی معائیر کو گز بنا کر ادبیات کی پیمائش شروع کر دی۔ اس انتہا پسندی سے انہیں ان کے وسیع مطالعے اور مغربی علوم سے واقفیت نے بچا لیا

الطاف حسین حالی سے اردو تنقید میں مغربی اثرات کے نفوذ کا آغاز ہوتا ہے۔ حالی نے تو خیر واضح طور سے "پیرویِ مغرب" کو مقصودِ فن قرار دیا تھا، ان کے بعد آنے والے ناقدین میں سے جو انگریزی اصولِ نقد سے واقف تھے، ان کا اردو کی کلاسیکی روایاتِ نقد کے بارے میں رویہ اگر واضح مذمت کا نہ بھی رہا تو وہ "معذرتی" یا "دفاعی" ضرور رہا۔ ادھر انگریزی سے نابلد اور جدید علوم و نظریات سے ناآشنا ناقدین (بلکہ زیادہ بہتر "تو شارحین") کے پاس لے دے کر صنائع بدائع کے مباحث رہ گئے، نتیجے میں جدید ذہن کے حامل قارئین اور ذہین طلباء کیلئے محاسنِ شعر میں محض تشبیہہ و استعارہ کے بیانات اکتاہٹ اور بیزاری پر منتج ہوئے۔ اور یوں شعر میں صنعتیں اور علم بیان کے مباحث مردود نہ سہی لیکن مقہور ضرور گردانے گئے۔

میرے خیال میں عابد علی عابد کی اصل اہمیت یہ نہیں کہ اس نے "اصولِ انتقادِ ادبیات" یا "شعرِ اقبال" لکھی بلکہ یہ کہ اس نے آج کے جدید ذہن کے حامل قاری کو یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ کلاسیکی روایاتِ نقد محض اگلے وقتوں کے لوگوں کی نشانیاں نہیں ہیں، بلکہ آج بھی ان سے راہنمائی کا کام لیا جا سکتا ہے۔ اس نے اس امر کا احساس ہی نہ کرایا بلکہ اپنی تحریروں میں اس کے عملی ثبوت بھی دیے ہیں۔ جدید تنقید میں عابد کا مقام اس لیے بلند نہیں کہ اس نے جدید ترین انداز پر سوچا یا کوئی باغیانہ طرزِ احساس دینے کی کوشش کی بلکہ اس لیے کہ اس نے عہد جدید کی ادبیات کے محاسن کے لیے کلاسیکی معاییر کی اہمیت سے روشناس کرانے کی کوشش کی اور اسی لئے وہ آج کا نو کلاسیکی ناقد ہے۔

صنائع بدائع سے عابد کی گہری دلچسپی کی وجہ سمجھنی مشکل نہیں۔ فارسی کا رچا ہوا شعری مذاق، مشرق کے تنقیدی مباحث سے گہری واقفیت اور ماضی کی تنقیدی روایات سے پرستش کا احساس، ان سب نے مل کر اس میں صنائع بدائع کا ذوق پیدا کیا اور یہ بلا مبالغہ کہا جا سکتا ہے کہ شبلی کی مانند عابد نے انہیں فارمولے کی طرح نہ برتا بلکہ ذوقِ سلیم سے کام لے کر ان کی امداد سے لطیف نکات کی وضاحت کی۔ چنانچہ "شکوہ" (اور بعد ازاں "شعرِ اقبال") میں صنائع بدائع کے لحاظ سے اقبال کے مطالعے کو اقبالیات میں ایک نئی جہت قرار دی جا سکتی ہے۔ اقبال کو سمجھنے کے لئے یہ ایک نیا زاویہ تھا اور عابد کو بھی اس کا احساس ہے چنانچہ "شعرِ اقبال"

میں ایک مقام پر یوں لکھا:

"صنائع لفظی و معنوی آج کل کچھ ایسی بدنام ہو گئی ہیں کہ اگر یہ دعویٰ کیا جائے کہ اقبال ابلاغ و اظہارِ مطلب کے لئے انہیں بہت چابکدستی اور ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں تو اکثر پڑھنے والے تعجب کا اظہار کریں گے۔" (ص: ۵۵۷)

اور اسی نئے زاویے سے اس نے اقبال کے بارے میں مندرجہ ذیل رائے کا اظہار کیا:

"اقبال کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے صنائع لفظی و معنوی سے اس طرح سے کام لیا ہے کہ پڑھنے والے کی توجہ مطالب و مفہوم کی طرف رہتی ہے .... اقبال کے کلام میں کم و بیش تمام صنائع معنوی بڑی ہنرمندی اور چابکدستی سے استعمال ہوئی ہیں لیکن تضاد، تشبیہ، مراعات النظیر، حسنِ تعلیل، ایہامِ تضاد اور ایہامِ تناسب سے زیادہ کام لیا ہے کہ ان کی مدد سے معانی کی تمام پرتیں روشن ہو جاتی ہیں۔"

(ص: ۵۱۸)

"صنائع لفظی کے سلسلے میں اقبال نے ہمیشہ یہ نقطہ ملحوظ رکھا ہے کہ ان کے استعمال کی غایت ہی یہ ہو کہ شعر میں دلپذیر آہنگ، نغمہ اور ترنم پیدا ہو جائے .....

ان صنعتوں کے علاوہ اقبال نے اقتباس اور تضمین کا استعمال ایسی ہنرمندی سے کیا ہے جس کی نظیر اردو شاعری میں ملے گی، نادر ہی ملے گی۔" (ص: ۵۶۲)

اقبال کی مشہور نظم "شکوہ" کا مطالعہ بھی عابد نے بطورِ خاص اسی نقطۂ نظر سے کیا۔ "شکوہ" (اور اس کے ساتھ ہی "جوابِ شکوہ") بھی اقبال کی مقبول ترین نظموں میں سے ہیں۔ آج تک اس کا ایک اہم قومی نظم کی صورت میں مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ اس کے پیغام اور اس سے وابستہ دیگر جزئیات پر تو ناقدین نے بہت کچھ لکھا لیکن اس کے فنی محاسن کی طرف کسی نے بطورِ خاص توجہ نہ دی، جبکہ عابد نے اس کا مطالعہ ہی فنی لحاظ سے کیا۔ یہی نہیں بلکہ اس نے اقبال کے اساتذہ اور ابتدائی دور کے شعری اور فنی محرکات سے بحث کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی بھی کوشش کی کہ اقبال کی صنائع بدائع سے گہری واقفیت اور اشعار میں ان کے فنکارانہ استعمال کی واضح وجوہات بھی ہیں، چنانچہ ان کے بقول:

"عجیب بات ہے کہ اقبالؔ جس کے مقدر میں یہ سعادت لکھی تھی کہ وہ اردو شاعری کو فلسفے کے دقیق ترین مطالب سے روشناس کرے، اپنی ابتدائی تربیت کے زمانے میں ان ادبا اور شعراء کے حلقے میں شامل ہو گیا جو مطالب بلند کو ثانوی اہمیت دیتے تھے اور جن کی نظر لفظی خوبیوں اور محسنات شعر پر زیادہ رہتی تھی۔ ان لوگوں کی تربیت نے اقبال کو بڑا فائدہ پہنچایا کہ وہ ان تمام علوم سے باخبر ہو گیا جو فن شعر سے متعلق ہیں۔ اقبال کے اس ابتدائی دور کے استاد خود معانی، بیان اور بدیع کے تمام رموز سے باخبر تھے اور اپنے شاگردوں اور مقلدوں کو ان علوم شعر کی باریکیوں سے آگاہ کرنا اپنا فرض سمجھتے تھے۔"

("تنقیدی مضامین" ، ص ۸۶-۱۸۰)

"شکوہ" میں عابد نے اقبال کی تلمیحات پر بھی روشنی ڈالی تھی اور میرے خیال میں وہی بعد کی مستقل تالیف "تلمیحاتِ اقبال" کے لیے محرک بنا ہو گا۔ الغرض "شکوہ" اقبالیات میں ایک نیا زاویہ ہے تو عابد کی تنقید میں ایک اہم سنگ میل!

"انتقاد" میں ایک مقالہ ہے : "اقبال کے کلام میں مطابقتِ الفاظ و معنی" یہ مقالہ ایک تو اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس سے اقبال کے بارے میں عابد کے مخصوص ذہنی رویے کا سراغ لگایا جا سکتا ہے اور دوسرے اس لیے کہ خود بحیثیتِ نقاد عابد کی الفاظ و معنی سے دلچسپی بھی واضح تر نظر آتی ہے، چنانچہ مقالے کا آغاز یوں کیا :

"ادبیات کی تنقید میں یوں تو ہر منزل کٹھن اور ہر مرحلہ صبر آزما ہوتا ہے لیکن اس راہ میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جہاں شاعر کی صنعت گری کے سامنے نقاد کا حسن بیان عاجز اور زور کلام بیکار ہو جاتا ہے اور جہاں داغ کا ہم نوا ہو کر کہنا پڑتا ہے :

راہرو راہ محبت کا خدا حافظ ہے
اس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں

یہیں یوں کہا جا سکتا ہے کہ نقاد کو تنقید سے پہلے یہ طے کرنا پڑتا ہے کہ الفاظ و معنی، مغز اور شکل، ہیولیٰ اور صورت، جسم اور لباس میں کیا تعلق ہے، اور کسی شاعر کے یہاں اس تعلق کی کیا نوعیت ہے۔" (ص : ۱۹۳-۱۹۴)

جب "شعرِ اقبال" لکھی تو "انتقاد" کے اس مقالے کے علاوہ "اقبال کے کلام میں لالہ کی علامتی اہمیت کا ارتقا" کو شامل کرنے کے علاوہ "صنعت گری" کے عنوان سے ایک مفصل باب بھی قلم بند کیا جس کے ذیلی عنوانات سے عابد کے اندازِ نظر اور اقبال کی صنعت گری کے مختلف پہلوؤں کا اندازہ ہو جاتا ہے :

(ا) تشبیہات و استعارات　　(ب) محسناتِ شعر (صنائع و بدائع) لفظی و معنوی

(ج) خیال افروزی　　(د) ایجاز و حذف

ان سے یہ اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ اقبال کی زبان و بیان اور ان سے وابستہ صنعتوں پر کتنی گہری نگاہ تھی۔ لطیفہ یہ ہے کہ اس نقطۂ نظر سے اقبال پر اہلِ زبان وقتاً فوقتاً اعتراضات کرتے رہتے تھے۔ چنانچہ اقبال نے "تنقید ہمدرد" کا جو مدلل اور مفصل جواب دیا ہے ("ذکرِ اقبال": عبدالمجید سالک، ص ۲۰) اس سے عابد کے اس استدلال کی بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ اقبال کا صنائع بدائع کا بہت گہرا مطالعہ تھا اور اسے ان پر عالمانہ دستگاہ تھی۔ اور "اقبال وسعتِ مطالعہ، ذوقِ سلیم، بصیرتِ تام اور داغ کے فیضان سے ان تمام علومِ شعری پر مطلع ہو چکے تھے جن سے آگاہی ہر اچھے شاعر کے لیے ضروری ہے۔" ("شعرِ اقبال"، ص : ۱۴۱) "یہ بات بہ صراحت کہہ دی جائے کہ اقبال شروع ہی سے صنعت گری اور آرائش کو اسلوبِ شعر گوئی کا ایک جزوِ لازم تصور کرتے تھے۔ البتہ اس بات کا ضرور دھیان رکھتے تھے کہ صنعتیں توضیحِ معانی میں حارج نہ ہوں اور بے تکلف اور برجستہ استعمال کی جائیں۔" (ص : ۱۵۹)

الغرض عابد نے اقبال کے مطالعے میں جس پہلو پر خصوصی زور دیا اسے اپنی علمیت اور وسعتِ مطالعہ کی بنا پر کامیابی سے اجاگر ہی نہ کیا بلکہ اس پہلو سے وابستہ باریک سے باریک تر جزئیات کو بھی نظر انداز نہ کیا۔ نتیجے میں انہوں نے صنعت گری کی تشریح اور فنی محاسن کی توضیح میں بلاشبہ عابد حرفِ آخر ہے۔

انار کلی — ایک جائزہ

"انار کلی" کے دیباچے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما ۱۹۲۲ء میں لکھا گیا مگر اس کی موجودہ صورت میں تھیٹروں نے اسے قبول نہ کیا۔ جو مشورے ترمیم کے لیئے انہوں نے پیش کئے انہیں قبول کرنا مصنف کو گوارا نہ ہوا اس لیے دس سال بعد کتابی صورت میں طباعت ہوئی اور اس دن سے لے کر آج تک اس کی مقبولیت میں کمی نہیں ہوئی (۱۹۶۳ء میں نویں طباعت تک۔ تعداد فروخت: بیس ہزار)

ڈرامے "انار کلی" کا مطالعہ کرتے وقت یہ امر ذہن نشین رہے کہ یہ اسٹیج کے لیے ناموزوں سمجھا گیا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تین ایکٹ کے اس ڈرامے میں کل ۱۳ مناظر ہیں۔ پہلے دو ابواب میں چار چار اور آخری میں پانچ۔

اسٹیج کے لیے ڈراما لکھتے وقت جن پابندیوں کو ملحوظ رکھنا ہوتا ہے، ان میں سب سے اہم وقت کا لحاظ ہے یعنی منظر ایک حد تک ضرور طویل ہو تاکہ آنے والے منظر کی تیاری جاری رہ سکے اس لیے اگر منظر چند مکالموں میں ختم ہو جائے تو ڈرامائی کامیابی سے قطع نظر —— وہ آنے والے منظر کے لیے اسٹیج کی تزئین میں ممد نہیں ہو سکتا۔ اس ضمن میں تیسرے ایکٹ کے چوتھے منظر کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے جس میں زندان میں مقید انار کلی کے منہ سے صرف ایک لفظ "سلیم" نکلتا ہے۔ تاثر انگیزی کے لیے انار کلی کا یہ ایک لفظ بے کراں معانی کا

حامل ہے۔ اس میں بیک وقت ناکام آرزوؤں کا ماتم اور آنے والے المیے کی پرچھائیں لرزتی ملتی ہے۔ یہ آخری لفظ ہے جو انارکلی کی زبان سے نکلتا ہے۔ گویا جس کا نام لے کر زندہ تھی اسی کا نام لیتی ہوئی وہ اس زنداں نما دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ یہ سب درست، لیکن اسٹیج پر مناظر کی ترتیب و تزئین کے نقطۂ نظر سے یہ منظر غیر ضروری محسوس ہوتا ہے۔

اسٹیج کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ڈرامے میں ترتیب مناظر ایسی ہو کہ ایک ہی سیٹ پر زیادہ سے زیادہ مناظر دکھائے جا سکیں۔ اگر ہر منظر نئی سیٹنگ چاہتا ہو اور اس پر مستزاد مناظر کا اختصار۔ تو نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ایک منظر کے دوران میں آنے والے منظر کی سیٹنگ میں وقت ہوتی ہے۔ چنانچہ انارکلی میں یہ خامی کھٹکتی ہے کہ بیشتر مناظر کے لیے نئی سیٹنگ درکار ہے۔ اس کا اندازہ پہلے ایکٹ کے چاروں مناظر ہی سے لگایا جا سکتا ہے جو یوں ہیں:

(۱) حرم سرا اور پائیں باغ کے درمیان ایک بارہ دری (۲) سلیم کا ایوان (۳) حرم سرا میں غلام گردش (۴) حرم سرا کا پائیں باغ۔ یہی حال دیگر مناظر کا ہے چنانچہ کل ۱۳ مناظر کے لیے ۹ مرتبہ سیٹنگ تبدیل ہوتی ہے۔ غالباً اسی لیے تھیٹریکل کمپنیوں نے اس میں تبدیلیوں کی ضرورت محسوس کی۔

انارکلی اور شہزادہ سلیم کی یہ داستانِ الفت گو رنگین اور دلگداز ہی سہی مگر شہرت کے باوجود ابھی تک اس کی تاریخی صداقت مشتبہ ہے۔ جہانگیر نے اپنی "تزک" میں حالاتِ زیست اور روزمرہ کے معمولات کے بیان میں کافی سے زیادہ بے تکلفی سے کام لیا ہے بلکہ اپنی بیشتر کمزوریاں بھی چھپانے کی کوشش نہیں کی لیکن اس واقعے کا اس نے اشارتاً بھی ذکر نہیں کیا۔ اسی طرح ہمعصر مورخین بھی اس کے بارے میں خاموش ہیں۔ بہر حال تاریخی صداقت سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر اس داستانِ عشق کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں تخیل کو گرمانے والی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ خود تاج نے بھی اسے تاریخی صداقت سے عاری بتاتے ہوئے یہ لکھا:

"میرے ڈرامے کا تعلق روایات سے ہے۔ بچپن سے انارکلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈرامہ میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل میں دیکھا، یہ اسی کا اظہار ہے۔ اب تک جن لوگوں نے اسے سنا،

ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انارکلی کی ہے یا اکبر اعظم کی لیکن انارکلی میں اتنی دلآویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لیے ناممکن تھا۔"

یوں ڈراما "انارکلی" یونانی المیوں کی صف میں آجاتا ہے۔ یونانی المیوں کی یہ اساسی صفت تھی کہ ان میں واقعات اور کردار تخیل کی پیداوار نہ ہوتے تھے بلکہ مشہور و معروف (LEGENDS) اساطیری قصص اور تاریخی یا نیم تاریخی واقعات کو تمثیلی پیکر عطا کیا جاتا تھا اس لیے ڈرامہ نگار کا کمال فن کے انوکھے پن یا کردار کے نئے پن میں نہ سمجھا جاتا بلکہ حسنِ انتخاب اور حسنِ ترتیب سے جانے پہچانے واقعات میں یوں دلچسپی پیدا کرنے میں کہ قصے کا پرانا پن ختم ہو جائے۔ ارسطو نے جو ڈرامے میں پلاٹ کو اساسی اہمیت دی تو اس کی یہی وجہ تھی کہ ڈرامہ نگار کو ترتیبِ نو سے جانے پہچانے واقعات کو نئی صورت عطا کرنی ہوتی تھی۔ ڈرامہ "انارکلی" کا بھی یہی حال ہے۔ امتیاز علی تاج نے اس داستان کو خود وضع نہ کیا تھا اس لیے ان کا کمالِ فن بھی واقعات کی ترتیب سے پلاٹ کی فنکارانہ تشکیل میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور یہ ہے بھی حقیقت کہ انہوں نے تمام غیر ضروری تفصیلات اور غیر متعلقہ واقعات کو حذف کر کے صرف ان واقعات کو لیا جو اس المیے کے لیے ناگزیر تھے، اسی لیے تو پلاٹ میں جھول نہیں۔ اس پر مستزاد ان کی یہ صلاحیت کہ کس بات کو کس حد تک بیان کرنا ہے۔ چنانچہ کئی امور کو صرف مکالمات یا بلیغ اشاروں سے واضح کر دیا اور یوں ان کے لیے نئے منظر کی ضرورت نہ رہی۔

ارسطو نے اپنے عہد کے المیوں کے تجزیہ اور تحلیل کے بعد المیے کی یہ تعریف کی:

"المیہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ مناسب طوالت کا بھی حامل ہو، اسے آراستہ زبان میں لکھا گیا ہو اور اس کے مختلف حصوں میں مختلف ذرائع سے حظ بھی حاصل ہوتا ہو۔ المیہ رحم اور دہشت کے جذبات کو ابھار کر ان کا تزکیہ بھی کرتا ہے۔"

یہ تعریف ہزاروں برس تک ڈرامے کے لیے معیار بنی رہی مگر جدید ڈرامے پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا۔ ڈرامہ نگاری کے اصول و قواعد میں جو انقلابی تبدیلیاں آئیں، ان کی بنا پر نہ صرف خود

المیہ ہی کا مفہوم تبدیل ہو کر رہ گیا بلکہ تزکیہ اور اس کے عمل پر بھی اب زور دینے کی ضرورت نہیں رہی۔ جدید ڈراموں میں کرداروں کی جو تحلیل نفسی کی جاتی ہے وہ اتنی الجھی ہوئی ہوتی ہے اور اس سے وابستہ لاشعوری عوامل کا سلسلہ اتنا دراز ہوتا ہے کہ ان سب کو محض تزکیہ ایسی نزاعی اصطلاح کے دامن میں نہیں سمیٹا جا سکتا۔ اس کے ساتھ ساتھ جب "OH DAD, POOR DAD, MUMMY HAS HUNG YOU IN THE CLOSET AND I AM SO AFFRAID FOR YOU" ۔ ایسے ڈراموں یا خاص "ABSURD PLAYS" کا مطالعہ کریں تو خود ڈرامائی تکنیک ہی بے معنی نظر آنے لگتی ہے۔ لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ جدید ڈراما ہونے کے باوجود ڈرامہ "انارکلی" المیہ کے اس معیار پر پورا اترتا ہے جو ارسطو نے وضع کیا تھا۔ پلاٹ کی اساسی حیثیت، مناسب طوالت اور آراستہ زبان ــــــــ ان سب عناصر کے ساتھ ساتھ اس میں تزکیہ والی خوبی بھی پائی جاتی ہے۔

تزکیہ کے نظریئے کی اہمیت اور المیے میں اس کے عمل کا چونکہ موجودہ مضمون سے گہرا تعلق ہے اس لیے اس کا مجمل تذکرہ بے محل نہ ہو گا۔

ارسطو نے "KATHARSIS" "تزکیہ، تطہیر یا تنزیہ" کی اصطلاح المیہ کے ضمن میں استعمال کی ہے اس کے خیال میں المیے کے سامعین میں واقعات اور کرداروں سے رحم اور دہشت کے جو احساسات ابھرتے ہیں، المیے کا اختتام ہی ان کے سکون (تزکیہ) کا باعث بھی بنتا ہے۔ اس نے اپنے مشہور رسالہ "بوطیقا" کے علاوہ اپنی ایک اور کتاب "POLITICS" میں بھی ایک موقع پر تزکیہ کی ان الفاظ میں تعریف کی تھی:

"وہ لوگ جن میں رحم اور دہشت کے جذبات زیادہ محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے، یعنی حساس طبع افراد نے یہ محسوس کیا ہو گا کہ تزکیہ سے ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے اور وہ پر لطف سکون محسوس کرتے ہیں۔"

اسی کتاب میں اس نے "بوطیقا" میں مزید تشریح کا وعدہ کیا تھا مگر "بوطیقا" کی تعریف بھی تشنہ ہی رہی۔ اس کے بقول:

"المیے میں ایسے واقعات ترتیب دیے جائیں جن سے سامعین میں رحم اور

لہ حاشیہ اگلے صفحہ پر

دہشت کے جذبات پیدا ہوں تاکہ ان میں شدید ابھار کے بعد ان کا تزکیہ ممکن ہو سکے۔"

ایسی مبہم تعریف کا نتیجہ ایک متنازعہ فیہ اصطلاح کی صورت میں ظاہر ہوا۔ KATHARSIS یونانی لفظ ہے۔ جس کا لغوی مطلب "صحت و اصلاح" ہے اور چھاننا، صاف کرنا یا تطہیر ایسے الفاظ سے اس کے مفہوم کو ادا کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ اس لفظ کا یونانی زبان میں ایک مذہبی مفہوم بھی تھا یعنی مذہبی رسومات کی ادائیگی کے بعد گناہگار کو پاک و صاف کر دینا، لیکن ایبرکرومبی کے خیال میں ارسطو نے اسے اس مفہوم میں استعمال نہ کیا تھا۔ انیسویں صدی میں ایک جرمن محقق JACOB BERNAYS نے پہلی مرتبہ اس امر کی طرف توجہ دلائی کہ یہ دراصل طب کی اصطلاح ہے اور اس کا مطلب جلاب ہے۔ قدیم یونانی طب میں اور اس کی پیروی میں ہمارے اطبا کے ہاں آج بھی جلاب کے ذریعہ مریض کے معدے سے فاسد مادوں کا اخراج کرنے کے بعد جسم میں توازن پیدا کیا جاتا ہے۔ اگر یہ درست ہے تو پھر اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو نے اسے استعارے کے طور پر استعمال کیا یعنی المیے کے واقعات سامعین میں رحم اور دہشت کے جن احساسات میں تموج پیدا کرتے ہیں، المیہ کا انجام ان کی تطہیر سے سامع میں نفسی آسودگی اور بالآخر ذہنی صحت پیدا کرتا ہے۔

اس مفہوم کو ذہن میں رکھ کر جب ڈراما "انارکلی" کا مطالعہ کریں تو اس میں تزکیہ کا عمل واضح طور سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ انارکلی سادہ اور معصوم ہے اور شہزادہ کی محبت سرمایۂ زیست ہے، محلاتی سازشوں سے بے پروا اور آنے والی ناگہانی مصیبت سے انجان، شرابِ حسن میں مدہوش، شرابِ عشق میں سرشار اور سب سے بڑھ کر یہ کہ دھوکے سے پلائی گئی شراب سے بے حواس اپنے محبوب کے سامنے شیش محل میں محوِ رقص ہے۔ نظریں جسے دیکھ رہی ہیں لب اسے سنا رہے ہیں:

۱؎ اس سے بعض ناقدین نے یہ متنازعہ فیہ نتیجہ اخذ کیا کہ "بوطیقا" اپنی موجودہ صورت میں نامکمل ہے مثلاً پروفیسر ایبرکرومبی (ABERCROMBIE) اسی خیال کا حامل ہے۔

اے ترک غمزہ زن کہ مقابل نشستہ
در دیدہ ام خلیدہ و در دل نشستہ

کہ اچانک اس المیۂ رقاصہ پر زمانہ بھر کی قیامتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔ یہاں سے قاری اپنے دل میں اس کے لیے رحم کی پہلی لہر ابھرتی محسوس کرتا ہے اور جیسے جیسے سازشی ماحول اس کی موت کو پھندے کی طرح اس کے گرد کستا جاتا ہے، رحم میں شدت ہوتی جاتی ہے حتیٰ کہ اکبر کا یہ کہنا:

"موت"

داروغہ: (آہستہ سے) کس کی۔

اکبر: (بڑھتے ہوئے جوش سے) جس کے رقص نے ہندوستان کے تخت سلطنت کو لرزا دیا۔ جس کے نغمے نے ایوان شاہی میں شعلے بھڑکا دیئے۔ جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لیے، جس کی نظروں نے ہندوستان کے شہنشاہ —— خود شیخو کے باپ کو —— جلال الدین کو لوٹ لیا، جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملایا، جس کی سرگوشیوں نے قوانین فطرت کو توڑنا چاہا۔ لٹا ہوا باپ، تھکا ہوا شہنشاہ، ہارا ہوا فاتح اسے فنا کرے گا، مارے گا، مٹائے گا، جس طرح اس نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا یوں ہی وہ اپنی ماں سے جدا ہو گی، جس طرح اس نے مجھے عذاب میں ڈالا یوں ہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی، جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا یوں ہی اس کا جسم کچلا جائے گا۔ لے جاؤ۔ اکبر کا حکم ہے، سلیم کے باپ کا، ہندوستان کے شہنشاہ کا۔ لے جاؤ، اس حسین فتنے کو، اس دلفریب قیامت کو۔ گاڑ دو، زندہ دیوار میں گاڑ دو، زندہ دیوار میں گاڑ دو۔"

جذبات سے مملو اس بلند آہنگ تقریر کا ایک ایک لفظ قاری کے دل میں رحم اور دہشت کے جذبات کو شدید سے شدید تر کرتا جاتا ہے اور پھر اگلے منظر میں انارکلی کو زنداں سے لے جانے میں جب اس کے منہ سے عالم بے بسی میں صرف اپنے محبوب کا نام ادا ہوتا ہے —— "سلیم!" تو قاری میں رحم اور دہشت کے جذبات نقطۂ عروج تک پہنچ جاتے ہیں۔ جہاں تک

ڈرامے کا تعلق ہے تو وہ یہاں پر ختم ہو جاتا ہے لیکن آخری منظر تزکیہ کے لیے ہے چنانچہ اصل حالات سے شہنشاہ کی ندامت، دل آرام کا اپنے کیفر کردار کو پہنچنا، سلیم کی دیوانوں ایسی حالت اور ثریا کا اسے برا بھلا کہنا۔ یہ ہیں وہ واقعات جن سے تزکیے کے عمل کو شدید سے شدید تر کیا گیا ہے بلکہ ثریا کا سلیم کو بُرا بھلا کہنا اور کوسنا خود اس کے بھرے جذبات کا نکاس کم ہے اور قاری کے جذبات کی عکاسی زیادہ ہے۔ اس احساس سے کہ انارکلی کی حرماں نصیب موت کے ذمہ دار رنجور اور پشیماں ہیں، خود قاری بھی رحم اور دہشت کے شدید تر جذبات کے تزکیہ سے ایک خاص طرح کی نفسی آسودگی پاتا ہے ـــــ اور یہ تاج کے کمالِ فن کی دلیل ہے۔

ڈرامہ میں کشمکش یا تصادم کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ افسانہ یا ناول اس سے پاک ہو سکتا ہے بلکہ جدید افسانوی ادب میں تو کرداروں اور پلاٹ کی عدم موجودگی کی بنا پر کشمکش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن ڈرامے میں سارا "ڈراما" ہی کشمکش کا ہوتا ہے۔ وہ یوں کہ کشمکش کا آغاز پلاٹ کا آغاز ہے، کشمکش کا ابھار پلاٹ کا ابھار اور اس کا اختتام پلاٹ کا اختتام! اس لیے نقادوں کی اکثریت کا اس پر اتفاق ہے کہ کشمکش کے بغیر ڈرامے کا وجود ناممکن ہے۔ یہ کشمکش کئی روپ اختیار کر سکتی ہے؛ کبھی یہ دو افراد کی کشمکش ہے تو کبھی دو نظریات کی، کبھی خیر و شر کی تو کبھی انسان اور مقدر کی، کبھی محبت اور رقابت کی چپقلش تو کبھی فرض اور محبت کی کشمکش، کبھی فرد اور معاشرہ برسرِ پیکار ہوتے ہیں تو کبھی اقوام۔ جبکہ جدید ڈرامہ کا انسان تقسیمِ ذات کی بنا پر داخلی کشمکش کے کرب میں مبتلا نظر آتا ہے۔ یونانی اور سنسکرت ڈراما جیسے ایڈی پس اور شکنتلا میں انسان دیوتاؤں اور مقدر کے خلاف ناکام جدوجہد کی صورت میں بے بس نظر آتا ہے۔ شیکسپیئر نے اس کشمکش کو تاریخی حالات کے وسیع تناظر میں پیش کیا یا پھر خالص رومانی صورت میں اسے اجاگر کیا۔ برنرڈ شا نے معاشرے اور فرد کی پیکار کو اپنا موضوع بنایا۔ آغا حشر نے بھی تاریخی اور سماجی موضوعات کی صورت میں اس کشمکش کو اپنے ڈراموں کی اساس بنایا۔ نفسیات کے زیرِ اثر ٹینیسی ولیمز، آرتھر ملر، یوجین اونیل وغیرہ نے افراد کی نفسی کشمکش اور داخلی کرب کو اپنا موضوع قرار دیتے ہوئے کرداروں کے حوالے سے افراد کی روح کی گہرائیوں میں جھانکنے کی کوشش کی۔

الغرض ! ڈرامہ میں کشمکش کی نفسیاتی اہمیت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہ کشمکش ہی تو ہے جو کرداروں کی قوتِ ارادی کے تصادم کی صورت میں ان کی خفتہ —— مثبت اور منفی —— صلاحیتوں کو بیدار کرتی ہے۔ اسی کے ساتھ ڈرامے کی تکنیک میں اسے اساسی اہمیت اس بنا پر حاصل ہو جاتی ہے کہ اس سے واقعات تیز سے تیز تر ہوتے جانے سے ٹیمپو برقرار رہنے کے ساتھ ساتھ سسپنس میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔

کشمکش کی اس اساسی حیثیت کو ذہن نشین رکھتے ہوئے اگر انارکلی میں اس کا جائزہ لیں تو اس کی کئی جہات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

سطحی طور پر مطالعہ کرنے سے اس ڈرامے میں رقابت کی پیدا کردہ کشمکش ملتی ہے، دلآرام شہزادہ سلیم کو چاہتی ہے لیکن انارکلی اس کی جگہ لے لیتی ہے تو وہ انتقام پر تل جاتی ہے اور یوں باقی ڈراما اس کے انتقام کی تیاری اور اس کے ہمہ گیر نتائج پر مبنی ہے۔ لیکن یہ ایسی کشمکش کا محض ظاہری روپ ہے جو مصنف ہمیں دکھانا چاہتا ہے۔ اسے عشقیہ داستان کے طور پر پیش کرنے کے باوجود تاج نے اسے زیادہ وسیع معانی پہنانے کی کوشش کی ہے —— کہ اس میں عشق ممنوع کی مرماں نصیبی کے ساتھ ساتھ فرد کی بے بسی بھی ہے۔

کشمکش کے رمز کو سمجھنے کے لیے اکبر کا کردار مرکزی حیثیت اختیار کر جاتا ہے کیونکہ تمام اہم کردار —— بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر —— اس کی قوتِ ارادی کے تابع بھی ہیں اور اس سے کسی نہ کسی طور سے متصادم بھی ہوتے ہیں۔ سلیم ایک عاشق بن کر، انارکلی اپنی حیثیت کو بھول کر، دلآرام اپنی چالاکی اور عیاری کی وجہ سے خود اسے بیوقوف بنا کر۔ انارکلی کمزور کردار ہے اس لیے وہ اس کشمکش میں براہِ راست ٹکر نہیں لیتی، صرف سزا بھگتی ہے۔

حقیقت میں اس ڈرامہ میں صرف دو کردار ہی صحیح معنوں میں DOMINATING ہیں، اکبر اور دلآرام۔ اکبر اس لیے کہ شہنشاہِ ہند ہے اور اسے سب کو اپنی قوتِ ارادی کے تابع رکھنا ہے ورنہ وہ شہنشاہ نہیں رہ سکتا۔ اسے ہر موقع پر فیصلہ کرنا ہے، فیصلہ صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی، مگر اسے اس سے تعرض نہیں بلکہ اس کی پشیمانی بھی عظمت کا احساس ابھارتی ہے۔ الغرض وہ ہر موقع پر شہنشاہ ہے۔ اس کی رانی اسے ٹھیک طعنہ دیتی ہے:

"میں خوش ہوں کہ میں صرف ماں ہوں اور مجھ کو رنج ہے کہ آپ شہنشاہ ہیں
—— صرف شہنشاہ!"

اسی منظر میں وقفے کے بعد یہ مکالمے بھی ہیں:

اکبر: (کچھ دیر تک سامنے دیکھتا رہتا ہے) اسے اپنا بنانے کے لیے میں ایک کنیز کا ممنونِ احسان نہیں بننا چاہتا (توقف کے بعد) جو کچھ وہ چاہتا ہے اسے ہونے دو اور جو کچھ میں چاہوں گا میں کروں گا۔

رانی: (مایوس ہو کر چلتی اور پلنگ کے قریب پہنچ کر رک جاتی ہے) میں پھر کہوں گی آپ شہنشاہ ہیں، صرف شہنشاہ!

دلآرام حصولِ اقتدار کی خواہاں ہے۔ وہ محل کی تمام کنیزوں پر حاوی ہے۔ دیکھا جائے تو سلیم سے اس کی محبت بھی اس کے اسی جذبے کی غماز ہے۔ سلیم محض ایک مرد نہیں بلکہ شہزادہ ہونے کی وجہ سے اقتدار کی علامت بن جاتا ہے۔ گو اکبر شہنشاہِ وقت ہے لیکن اسے ایک دن ختم ہونا ہے اس لیے وہ ماضی کی امانت ہے جب کہ سلیم مستقبل کے لیے سنہرا اشاریہ۔ سلیم کے بغیر وہ محض ناکام محبوبہ ہی نہیں بلکہ اقتدار سے عاری محض ایک کنیز۔ ان ہی کنیزوں میں سے ایک جن سے محل بھرا پڑا ہے اسی لیے تو انارکلی کا عروج اس کے لیے موت کے مترادف ہے اور بقول ایک کنیز زعفران:

"اب وہ دن گئے جب کمان چڑھی ہوتی تھی؛ اب بیگموں سے بات تو کر کے دیکھیں، کوئی منہ بھی نہ لگائے گا!"

دلآرام کا ردِ عمل یہ ہے:

"اب مجھے کیا خبر۔ ذرا سی چھٹی میں رنگ ہی بدل جائے گا (تامل کے بعد) مجھے معلوم ہوتا تو بیمار بہن پڑی ایڑیاں رگڑ رگڑ کر دم بھی توڑ دیتی میں پاس نہ پھٹکتی"

دلآرام کو اپنا اقتدار یا بالفاظِ دیگر سلیم کو حاصل کرنے کے لیے اپنی فطرت کی تمام اچھی اور بری صلاحیتوں کو بروئے کار ہی نہیں لانا پڑتا بلکہ ایک نقطہ پر ارتکاز بھی کرنا پڑتا ہے اور یہ نقطہ ہے —— انارکلی!

اکبر اور دلآرام اس ڈراما کے دو قوی کردار ہیں مگر دونوں ایک دوسرے کی قوت ہی کے شکار نہیں ہوتے بلکہ دوسروں کے لیے برائی کا باعث بھی بنتے ہیں۔ دلآرام اپنے AM-BITION اور رقابت کی وجہ سے اور اکبر لامحدود اختیارات کے باعث!

اکبر ہی کے کردار کے تناظر میں دیکھیں تو یہ کشمکش باپ (اکبر) اور بیٹے (سلیم) کی کشمکش ہے، یہ ایک شہنشاہ (اکبر اعظم) اور ایک انسان (سلیم) کے ذہنی رویے کا تصادم ہے اسی لیے تو سلیم اپنی ماں سے کہتا ہے:

"اکبر اعظم اور دنیا کے تعلقات پر کوئی دوسرا فرزند قربان کر دیجیے۔"

ایک اور موقع پر:

"سلیم! آپ کا بیٹا۔ آپ کا اور اکبر اعظم کا بیٹا، نامراد اور رسوا بیٹا، بدبخت شہزادہ!"

اکبر زندگی میں اس شاہانہ وقار اور دبدبے کی تصویر ہے جو کسی بھی محافظ سلطنت کے لیے لازم ہے، وہ اس شاہانہ تدبر کا مظہر ہے جو وسیع سلطنت کی بقا کے لیے اشد ضروری ہے۔ اس کے برعکس سلیم زندگی میں عشق کی پیدا کردہ شوریدہ سری اور جوانی دیوانی کے باغیانہ رجحانات کی علامت ہے، اس سیمابیت کا حامل ہے جو محلات کی رنگینیوں، دربار کے نظم و ضبط اور سیاسی تدبر سب سے گریز چاہتی ہے اور یہی ہے وہ کشمکش جس کی طرف تاج نے خوبصورت الفاظ میں اشارات کیے ہیں اور یہی اس ڈرامے کا موضوع قرار پاتا ہے۔ انارکلی کی موت محض محبوبہ کا چھن جانا ہی نہیں ہے بلکہ سلیم کے لیے بعض اقدار کی موت بھی ہے۔ وہ اقدار جن سے جوانی کی "کج رائی" سکون پاتی ہے لیکن اس میں اکبر کی شکست بھی ہے — وہ اکبر جو یہ کہتا ہے:

"اور ابھی تک ..... ہندوستان ایک مسکین کتے کی طرح میرے تلوے چاٹ رہا ہے مگر ابھی تک میری زندگی کا سب سے بڑا خواب ان دیکھا پڑا ہے اور میں اسے جنم کا حرم اپنے میں نہیں پاتا!"

مہارانی: خواب کا جنم؟ کیا کہہ رہے ہیں مہابلی؟

اکبر: انسان کے جنم سے بہت زیادہ عزم چاہتا ہے رانی ... اور میں بہت تھک

گیا ہوں اور اکیلا ہوں شیخو کا منشی شیخو۔

مہارانی : (اکبر کا منہ تکتے ہوئے) شیخو؟

اکبر : اپنے اجداد سے مختلف نہ ہو تو رانی ..... مغل .....

مہارانی : مغل کیا؟

اکبر : (آہستہ سے) لیکن ابھی کون جانتا ہے، کون کہہ سکتا ہے (کسی قدر بے تاب ہو کر) مغلوں میں کوئی خواب دیکھنے والا نہ تھا، انہیں اکبر مل گیا۔ اگر اکبر کے جانشینوں میں بابر کی حیرت انگیز فتوحات اور ہمایوں کا آہنی استقلال نہ ہوا ...... (آہستہ سے) لیکن ابھی کون جانتا ہے .... شیخو (کڑک کر) زمین سر پٹخ پٹخ کر رہ جائے اور قرن اور صدیاں اس کے سینے سے مغل علم کو نہ اکھاڑ سکیں۔

مہارانی : (مناسب جواب کی کوشش میں) شیخو آپ کا موزوں جانشین ہوگا۔

اکبر : (گرم ہو کر) اگر اس کا یقین ہو جاتا تو میں اپنے دماغ کا آخری ذرہ تک خواب میں تبدیل کر دیتا، لیکن میری تمام امیدوں سے وہ اتنا بے اعتنا ہے، اتنا بے نیاز ہے کہ میں .... لیکن میرا سب کچھ وہی ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا مجھے کتنا عزیز ہے۔ کاش وہ میرے خوابوں کو سمجھے، ان پر ایمان لے آئے۔ اسے معلوم ہو جائے کہ اس کے فکر مند باپ نے اس کی ذات سے کیا کیا ارمان وابستہ کر رکھے ہیں وہ اپنی موت کے بعد اس کے زندہ رہنے کا کتنا مشتاق ہے (سوچتے ہوئے) لیکن ابھی کیا معلوم....

مہارانی : ابھی بچہ ہی تو ہے۔

اکبر : (کسی قدر برافروختہ ہو کر) یہ تم مجھ سے کہہ رہی ہو؟ اکبر سے؟ جو اس عمر میں ایک سلطنت کا بوجھ اپنے کمسن کندھوں پر اٹھا چکا تھا، جس نے دنیا کی بے باک نظروں کو جھکنا سکھا دیا تھا، جو اس عمر میں مفتوحہ ہند کو متحد کرنے کے دشوار مسائل میں منہمک تھا جو، اس عمر میں خواب تک دیکھتا تھا۔"

اکبر کے یہ مکالمے قدرے طویل تو ہیں مگر یہ اس کشمکش کو پورے طور سے واضح کر دیتے ہیں جو در پردہ اکبر اور سلیم میں ہے۔ شہنشاہ اپنے بیٹے میں مستقبل کا شہنشاہ دیکھتا ہے اور

ہندوستان کے تاج کا مالک! جب کہ شہزادہ صرف انارکلی! اکبر خواب دیکھنے والا ہے مگر یہ فراموش کر دیتا ہے کہ سلیم محض وارثِ تخت ہی نہیں بلکہ گوشت پوست کا بنا ایک مرد بھی ہے۔ دراصل اکبر اسے بھی اپنے خوابوں کی توسیع (EXTENSION) ہی سمجھتا ہے اور اسی لیے انارکلی کو راستے سے ہٹانا ضروری ہو جاتا ہے کہ اب اس کا وجود اس کے خوابوں کی تکمیل میں سب سے بڑی رکاوٹ ثابت ہو سکتا ہے۔

اکبر: (سامنے مڑ کر ہاتھ پیشانی پر رکھ لیتا ہے) آہ میرے خواب! وہ ایک عورت کے عشووں سے بھی ارزاں تھے۔ فاتحِ ہند کی قسمت میں ایک کنیز سے شکست کھانا لکھا تھا۔

اور یہی اکبر کا المیہ ہے۔

بچّے، ادب اور بڑے

"بچوں کا ادب" —— اس بات میں جو تضاد ملتا ہے وہ اگرچہ واضح تو نہیں لیکن اتنا ڈھکا چھپا بھی نہیں کہ تجزیہ کے لئے ژرف نگاہی کی ضرورت محسوس ہو۔ جب ہم ادب کہتے ہیں، تو ذہن میں وہ تنقیدی، لسانی، جمالیاتی اور نفسیاتی مباحث آجاتے ہیں جن کی روشنی میں ادب کی خوابِ جوانی کی مانند لاتعداد تعبیریں کی گئی ہیں، اس پر مستزاد ادب کے مقصد اور منصب کی بحثیں —— الغرض ادب محض ایسا سہ حرفی لفظ نہیں جو نظم و نثر کے لئے استعمال ہوتا ہو اور جس کے بارے میں ہر شخص بقدرِ ہمت اوست بے ادبی کا مرتکب ہو سکتا ہے اور پھر سب سے بڑی بات تو یہ کہ ادب بالغانہ شعائر میں سمجھا جاتا ہے۔ ایسے ہی جیسے جنس بالغوں سے مخصوص باور کی جاتی ہے۔ اب اگر بچوں میں اس کا مشاہدہ ہو تو وہ کجروی قرار پاتی ہے۔ بالکل اسی طرح بچوں میں ادب کا معاملہ تو خیر نہیں ہر چند کہ بعض گھرانوں میں بچوں کے پڑھنے پر پابندیاں جنس سے ہی مشابہہ نظر آتی ہیں۔

بچوں کے ادیبوں نے اس ضمن میں ایک عجیب و غریب فقرہ وضع کر رکھا ہے —— بچوں کے لئے بچہ بن کر لکھنا چاہئیے! قطع نظر اس سے کہ اس بیان میں کیا نفسیاتی مغالطہ پایا جاتا ہے یہ خود بھی کجروی کا غماز ہے۔ تخلیقِ ادب ایسا فعل ہے

جسے محض بالغانہ یا بچگانہ ایسے الفاظ سے واضح نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ادیب کا تخلیقی عمل جن پُراسرار کیفیات کا حامل ہوتا ہے وہ اسے عام لوگوں کی بھیڑ سے ماورا کر کے ان سے ہی بلند نہیں کرتا بلکہ بعض اوقات تو وہ خود بھی اس امر کا تجزیہ نہیں کر پاتا کہ یہ سب کچھ اس نے کیسے لکھ لیا یا کس نے اسے تخلیق کا تحفہ پیش کیا۔ بلحاظِ نوعیت تخلیقی فعل ارتفاعی عمل ہے، جو ادیب کو اس کی حسیات، اعصاب اور ذات کے بندھنوں سے ایک ایک کر کے آزاد اور بلند کرتا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات تخلیقی عمل اپنی انتہائی صورت میں صوفیانہ تجربہ ایسی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اسی لئے تو کبھی کبھی شاعر کا الہام اور صوفی کا کشف ایک ثابت ہوتے ہیں۔

اس تناظر میں رکھ کر اگر اس بیان کا جائزہ لیا جائے کہ بچوں کے لئے بچہ بن کر لکھنا ہوتا ہے، تو اس کا بے بنیاد ہونا واضح ہو جاتا ہے۔ یعنی بچوں کے ادیب کے لئے بچوں کے ادب کی تخلیق کا مطلب بلندیوں کی طرف مائل ہونے کے برعکس اپنی عام سطح سے اتر کر نیچے آجانے کے مترادف ہو گا۔ شاید اسی لئے مشتاق ادیبوں کی بھی بچوں کے لئے لکھی گئی تحریروں میں خلوص کا فقدان ملتا ہے، جس کے نتیجے میں اسلوب، توانائی کے جوہر سے عاری محض سپاٹ نثر محسوس ہوتا ہے۔ اپنی کہانی میں — "پیارے بچو!" "پیارے بچو!" کی تکرار کر کے ادیب حضرات اپنی دانست میں خود بچہ بن جاتے ہیں اور ذہن کو بچگانہ سطح پر لے آتے ہیں لیکن نفسیاتی لحاظ سے یہ ممکن نہیں اسے زیادہ سے زیادہ ادبی اداکاری قرار دیا جا سکتا ہے۔ ویسے ادبی منافقت اس کے لئے زیادہ موزوں لفظ ثابت ہو سکتا ہے۔ اسی طرح مصنوعی طور پر آسان مگر روکھی پھیکی زبان استعمال کر کے بھی بچوں کے ادیب یہ سمجھتے ہیں کہ بچوں کے لئے لکھنے کا حق ادا ہو گیا ہے حالانکہ زبان سے زیادہ ان احساسات اور جذبات کی اہمیت بنتی ہے جن کی بچوں کے ادب میں کہانیوں یا نظموں کے وسیلے سے ترجمانی کی جاتی ہے اور درحقیقت اسی موقع پر اس بیان کی قلعی کھلتی ہے کہ بچوں کے لئے بچہ بن کر لکھنا ہوتا ہے۔ بچوں کے لئے بچہ بن کر لکھنے کا مطلب اگر شعوری طور پر آسان زبان لکھنا ہے،

تو نہ تو یہ کوئی ایسی اہم بات ہے، اور نہ ہی ادب کی تخلیق، محض بچگانہ زبان لکھنے کا نام ہے۔ بچپن کی خوبی ہی یہ ہے کہ اس عہد کو چند تاثرات کا نام دے کر تو یاد کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی تمام تفصیلات اور ان سے وابستہ جزئیات لاشعور میں مدفون ہوتی ہیں۔ ہم جب ٹھنڈی سانس بھر کر بچپن کا سنہری دور یاد کرتے ہیں تو یہ ایک مجموعی تاثر ہوتا ہے جو بالعموم موجودہ حالت کے تضاد کا پیدا کردہ ہوتا ہے اس لئے بالغ فرد اور وہ ادیب جس کا ذہن بنیادی طور پر بالغوں کے لئے CONDITIONED ہو چکا ہوتا ہے، بچوں کے جذبات اور احساسات سمجھنے کی اہلیت سے عاری ہوتا ہے، بلکہ یوں سمجھئے کہ نفسیاتی طور پر وہ اس کا اہل ہی نہیں ہوتا اور یوں وہ اپنی اس خامی کو چھپانے کے لئے پیارے بچو! پیارے بچو! کی رٹ لگاتا ہے اور سادگی بیان کو تخلیقی ادب گردانتا ہے۔

بچوں کے لئے لکھی گئی نثری اور منظوم کاوشوں کا اس نقطۂ نظر سے تجزیہ کرنے پر بچوں کے پیشہ ور ادیبوں کی بے بضاعتی کا احساس ہوتا ہے۔ نثری حصوں میں پہلے جن بھوتوں کے قصے مقبول تھے۔ اب امریکی "کامکس" کے چربے چلتے ہیں، یا پھر مصنوعی انداز پر ناصحانہ حکایات اور قصص جنہیں بیشتر بچے پڑھنا بھی پسند نہیں کرتے شاعری دیکھیں تو اس میں موسموں، مناظرِ فطرت، چاند تاروں پر ہی نظمیں ملیں گی یا پھر کبھی کبھی ایجادات پر بھی کچھ لکھ لیا جاتا ہے۔ یہ اور اسی نوع کے موضوعات اس لئے مقبول ہیں کہ ایک تو ان پر لکھنا بے حد آسان ہے بلکہ ہر ذہنی سطح اور مشکوک سے مشکوک تخلیقی استعداد رکھنے والا بھی قلم کے جوہر دکھا سکتا ہے اور پھر ایک فائدہ یہ ہے کہ یہ تمام موضوعات "محفوظ" بھی ہیں، ان میں کسی طرح کا نزاع نہیں، جو چاہو لکھ دو، کون پوچھنے آئے گا کہ کیا لکھا؟ کیوں لکھا اور کیسے لکھا؟ بالغانہ تحریر لکھو تو بالغ نظر نقادوں کا خوف اور قدم قدم پر گرفت کا دھڑکا! جب سے بچوں کی کتابوں پر انعامات کا سلسلہ چلا ہے لالچ میں ان لکھنے والوں کی تعداد بہت بڑھ گئی ہے جو بچہ بن کر لکھتے ہیں، جس کے نتیجے میں بے سروپا تحریروں کی تعداد میں خاصہ اضافہ ہو گیا ہے۔

سوال یہ ہے کہ اگر بالغ نہ لکھیں تو بچوں کے لئے پھر کون لکھے ؟ میرا جواب یہ ہے کہ بچوں کے لئے بچوں ہی کو لکھنا چاہئے کہ بچہ ہی صحیح معنوں میں اپنے ہم عمروں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کا حق ادا کر سکتا ہے ۔ یہ درست ہے کہ اس کی سوچ خام ہوگی، اس کا مشاہدہ ناقص ہوگا اور اس کا اسلوب ادبی چاشنی سے محروم ہوگا بلکہ بعض اوقات تو زبان و بیان کی اغلاط بھی مل سکتی ہیں، لیکن اس ضمن میں یہ بات ذہن نشین رہے کہ وہ یہ سب کچھ اپنے ایسے بچوں کے لئے لکھ رہا ہے ۔ نہ اس کے سامنے تنقیدی معیارات ہیں اور نہ ہی اس نے بچوں کے ادب کی کسی مخصوص روایت کی پیروی میں قلم اٹھایا ہے ۔ وہ جن قارئین سے مخاطب ہے وہ اس کی بات کو بآسانی سمجھ لیں گے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ لکھتے وقت وہ اپنی جذباتی اور ذہنی سطح سے نیچے اترنے کے برعکس کچھ بلند ہی ہوتا ہے ۔ یوں وہ تخلیقی عمل کے ان نفسیاتی فوائد سے بھی بہرہ ور ہو سکتا ہے جو انسانی شخصیت میں زرخیزی کا موجب بنتے ہیں جبکہ بالغ بچوں کے لئے لکھتے وقت کیونکہ اپنی سطح سے نیچے اترتا ہے، اس لئے اس کی شخصیت تخلیقی عمل کے مثبت کردار ——— اور اس کے اثرات کے ثمر سے محروم رہتی ہے ۔

بچوں کے پرچوں میں بچوں کی تخلیقات طبع ہوتی رہتی ہیں لیکن آج تک کسی نقاد نے ان بیچاروں کا نام تک بھی لینے کی زحمت گوارا نہ کی ۔ بچے قوم کے پھول ہیں ۔ بچوں کا ادب ان پھولوں کا گلشن ہے تو پھر اس ادب کے خالق بچوں سے سوتیلا ایسا سلوک کیوں روا رکھا جاتا ہے ؟

اب ایک اہم سوال یہ ہے کہ کیا بچوں کے لئے کتابیں بڑوں کو تجویز کرنی چاہئیں ؟ بظاہر تو آنکھیں بند کر کے اس کا مثبت میں جواب دیا جا سکتا ہے ۔ اس لئے کہ بچوں کی دنیا پر بڑوں کی حکمرانی مسلّمہ حقیقت ہے ۔ آخر والدین، اساتذہ، عمر میں بڑے بھائی بہن ہیں ۔ بچوں کو ان کی پسند، ناپسند نہ سمجھائیں گے تو اور کون یہ کام کرے گا ۔ والدین پیدا کر کے کفالت کا بوجھ اٹھاتے ہیں ۔ اساتذہ تعلیم دیتے ہیں ۔

اسی طرح عمر میں تفاوت کی بنا پر بڑے بھائی، بہن بھی روکنے، ٹوکنے اور مرضی مسلط کرنے کا حق محفوظ رکھتے ہیں۔ اس لئے کوئی وجہ نہیں کہ یہ تمام "بڑے" بچوں کو باز رکھنے کی کوشش نہ کریں۔ لیکن اس میں ایک بات قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ کیا مطالعہ کتب بھی شرارت، بدتمیزی، زبان درازی، پھوہڑپن اور ایسی ہی بد عادات کے زمرے میں شمار ہوتا ہے کہ بڑے اس پر بھی اپنے امر و نہی کے معایر مسلط کر سکیں؟ جب ماں یہ کہتی ہے "منے! بابا کو آ باؤ —— یہ بدتمیزی ٹھیک نہیں ہے" تو اس کا روکنا بجا۔ جب استاد کلاس میں شرارت کرنے پر بچے کو سزا دیتا ہے تو یہ اس کا حق ہے۔ اسی طرح باپ جب چوری کرنے پر بچے کی گوشمالی کرتا ہے تو بالکل درست کرتا ہے۔ یہ اور اسی نوع کی دیگر تمام مثالوں میں بچے کو جن علوات سے روکا جاتا ہے، جن افعال پر سزا دی جاتی ہے یا جن باتوں کی ممانعت کی جاتی ہے وہ سب ایسی ہیں جن کا تعلق بچے کی شخصیت کے خارجی پہلوؤں سے ہوتا ہے۔ یعنی یہ وہ طرزِ عمل ہے جو دوسروں سے بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر متصادم ہوتا ہے اور جس کے راسخ ہو جانے پر مستقبل میں خود بچے کے ساتھ ساتھ والدین کو بھی نقصان پہنچ سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ انتہا پسندانہ صورت میں تو ایسا بگڑا بچہ معاشرے کے لیے بھی باعث ضرر ثابت ہو سکتا ہے —— اس لئے ان سب منفی افعال سے روکا جاتا ہے بلکہ روکنا ضروری ہے کہ نہ روکنا ایک نوع سے اعانتِ مجرمانہ والی بات ہو جاتی ہے۔

مطالعہ کے ضمن میں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ مطالعہ کے شائق بچوں کا کیا تناسب ہوگا؟ ہمارے ہاں شرح تعلیم کی مجموعی اوسط، والدین کی آمدنی میں بچوں کے لئے خریدِ کتب کی استطاعت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ کھیل کود پر مطالعہ کتب کو ترجیح دینے والے بچوں کی کتنی تعداد ہوگی؟ —— ان سب امور کو پیشِ نظر رکھ کر اگر مطالعہ کرنے والے بچوں کا تناسب طے کیا جائے تو اگر وہ برائے نام نہیں تو آٹے میں نمک کے برابر تو یقیناً ہوگا۔ بالفاظِ دیگر مطالعہ کے شوقین بچے ۲ سے لے کر ۵ فی صد تک ہوں گے اس ضمن میں صحیح اعداد و شمار کا علم نہیں لیکن ملک کے تمام بچوں میں اس سے زیادہ تناسب

کی گنجائش نظر نہیں آتی۔

مطالعہ کو اگر مندرجہ بالا افعال و اعمال کے تناظر میں رکھ کر دیکھیں تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شرارت، بدتمیزی وغیرہ کی مانند اسے شخصیت کے خارجی پہلوؤں کا مظہر نہیں قرار دیا جا سکتا بلکہ یہ تو شخصیت کے باطنی مطالبوں کی تسکین کا ایک انداز قرار پاتا ہے۔ ایسے مطالبات جن کے پس پردہ لاشعوری محرکات کے ایسے لہر در لہر سلسلے ملتے ہیں جن سے بچہ تو کجا خود بالغ حضرات بھی آگاہ نہیں ہوتے ہیں۔

بچوں کے بارے میں بالغوں کا عام رویہ یہ ہے کہ بچہ تو بس بچہ ہے، یہ اندازِ نظر غیر حقیقی ہی نہیں بلکہ اس کی اساس بھی غیر نفسیاتی طرزِ فکر پر استوار ہے۔ یہ درست کہ کومل عمر کی وجہ سے وہ بیشتر بالغانہ ذمہ داریوں سے آزاد اور کسبِ معاش کی الجھنوں سے آزاد ہوتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ بچے کی اپنی کوئی شخصیت نہیں اور وہ محض ایک گڈا ہے۔

یہ موقع بچہ کی نفسیات اور اس کی شخصیت کے نفسی محرکات سے بحث کا نہیں ہے۔ تاہم اس امر پر یقیناً زور دیا جا سکتا ہے کہ عام بالغانہ سوچ کے برعکس بچہ بے حد EMOTIONAL ہوتا ہے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ احساسات اور ہیجانات صرف بالغوں سے مخصوص ہیں اور وہی ان کے ہاتھوں میں کھلونا بنتے ہیں لیکن سوچ کا یہ انداز غیر نفسیاتی ہے۔ یہ درست ہے کہ بچے کی زندگی مستقبل کی منصوبہ بندی اور لمبے چوڑے مقاصد سے تہی ہوتی ہے لیکن وہ اپنی محدود زندگی اور روزمرہ کے معمولات میں بھی احساسات اور ہیجانات کی شدت سے ناآشنا نہیں ہوتا۔

بچہ اپنے محدود تجربات یا پھر ہمت بقدرِ اوست کے مصداق ان احساسات اور ہیجانات اور ان کے پیدا کردہ اعصابی تناؤ سے چھٹکارا پانے کے لئے کسی نہ کسی طرح کا طرزِ عمل اپناتا ہے۔ چنانچہ بہت چھوٹے بچوں کا چیخ چیخ کر رونا، کپڑے پھاڑنا اور چیزیں توڑنا اور ان سے قدرے بڑے بچوں میں لڑنا جھگڑنا، بدتمیزی یا دیگر بہن بھائیوں سے حسد وغیرہ یہ سب دراصل ان ہیجانی کیفیات کے اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔

بچے میں عدم تحفظ کے احساسات بہت قوی ہوتے ہیں۔ وہ بڑوں کی دنیا میں خود کو بے حد کمزور اور ناتواں محسوس کرتا ہے اور خود کو یہ کرو، یہ نہ کرو کے کڑے پہرے میں جکڑا قید میں سمجھتا ہے۔ بالغوں کی دنیا، ان کے طرزِ عمل اور بہت سی باتوں کو وہ سمجھنے کی اہلیت نہیں رکھتا، اس لئے وہ بھی قدرے خوفزدہ سا رہتا ہے اور یہ بھی اس میں عدم تحفظ کے احساسات ابھارتا ہے۔

ان نفسیاتی امور کو پیشِ نظر رکھ کر بچوں میں مطالعہ کا جائزہ لیں تو اکثریت کی صورت میں یہ تفریحِ طبع سے بڑھ کر فرار کا ایک انداز قرار پاتا ہے۔ یہ فرار بالغوں کی دنیا اور ان کے معائیر سے بھی ہو سکتا ہے اور اپنے ہمجولیوں سے بھی، جو اسے اپنے ساتھ کھلانے کے روادار نہیں یا پھر وہ کسی اور وجہ سے ان کے کھیل میں شریک نہیں ہو سکتا۔ اور اسی لئے وہ ان سب سے پیٹھ موڑ کر کتاب کے صفحات میں گم ہو جاتا ہے۔ اس صورت میں کتاب اس کے لئے وہ طلسمی دریچہ بن جاتی ہے جو اسے ان دیکھی دنیا کی جھلک دکھاتی ہے۔ یہ جادو کا وہ قالین ہے جو اسے سیرِ افلاک کراتا ہے —— الغرض، کتاب ایسی سلیمانی ٹوپی بن جاتی ہے جسے پہن کر وہ سب کی نظروں سے خود کو روپوش محسوس کرتا ہے۔ تعلیمی نقطۂ نظر سے مطالعہ کی اہمیت کتنی ہی کیوں نہ ہو مگر نفسیاتی لحاظ سے یہ "فرار کا ایک انداز قرار پاتا ہے۔ بچے کی شخصیت کے کومل احساسات بالغانہ طرزِ عمل کے کھردرے پن سے خوفزدہ ہو کر خود کو ان سے محفوظ رکھنے کے لئے ان سب سے عمداً خود کو الگ کر کے کتاب میں پناہ لیتے ہیں بالفاظِ دیگر اس نے انسانوں کی صحبت پر کتاب کی صحبت کو ترجیح دی۔ اس لئے نفسیاتی نقطۂ نظر سے کتاب کا مطالعہ شخصیت کے داخلی مطالبات کی تکمیل کا ایک انداز قرار پاتا ہے تو بھلا ایسے میں کیا بچہ یہ گوارا کرے گا کہ جن بڑوں کو "مسترد" کر کے اس نے کتاب کی صحبت اپنائی وہی بڑے اب اس صحبت کے چناؤ میں مخل ہوں اور اس کے لئے پسندیدہ صحبت منتخب کرنے پر اعتراض کریں —— ؟

بڑے اپنے جن بالغانہ معائیر پر اچھی یا بری کتابوں کی پرکھ کرتے ہیں بچے کے لئے

یہ معیار بے معنی ہوتے ہیں۔ اس لیئے کہ ان معیاروں کی تشکیل میں اس کی جذباتی ساخت اور شخصیت کے ہیجانی مطالبات کا کوئی دخل نہیں ہوتا اس لیئے وہ اپنی مرضی کی کتابیں پڑھنا چاہتا ہے اور بڑوں کے لیے بھی یہی بہتر ہے کہ ــــ

کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

ایک طرف کرکٹ کا بیٹ اور بال ہے، دوسری طرف کھانے کی چیزیں پڑی ہیں اور تیسری طرف لوڈو اور کیرم بورڈ رکھا ہے۔ اصولاً تو وقت گزارنے کے لئے بچے کو ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا چاہئیے اور اس کی فطرت کے تقاضوں کے مطابق یہ انتخاب غلط بھی نہ ہوگا بلکہ بچوں کی اکثریت کی صورت میں تو یہی انتخاب رونما ہوگا۔ لیکن ایک محدود اقلیت ایسے بچوں پر بھی مشتمل ہے، جو ان سب سے منہ موڑ کر ایک کتاب کی معیت میں کسی کونے میں دبک کر وقت گزارنا پسند کریں گے یہی نہیں بلکہ اس طرح وقت گزار کر وہ خوش بھی رہیں گے۔

مطالعہ کے شائق بچوں اور دیگر بچوں میں بنیادی فرق ان کی شخصیت اور اس سے جنم لینے والے نفسی تقاضوں سے پیدا ہوتا ہے۔ کھیل کود اور کھانے پینے کے شائق بچوں کی اکثریت (مگر تمام بچے نہیں) ان بچوں پر مشتمل ہے جنہیں ہم نفسیات کی اصطلاح میں خارج بین (EXTRA OVERT) قرار دے سکتے ہیں۔ یعنی وہ بچے جو خارج سے بے پناہ دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں۔ گھر مہمان آئے، تو گھل مل کر بات کر سکتے ہیں۔ بازار سے اچھا اور سستا سودا لا سکتے ہیں۔ سکول میں ان شریر لڑکوں کو دوست بنا سکتے ہیں جن سے باقی لڑکے بدکتے ہوں اور ضرورت پڑنے پر خود بھی شریر بن سکتے ہیں، بلکہ مزید ضرورت پڑنے پر لڑائی، مار کٹائی سے بھی دریغ نہیں کریں گے۔ ان بچوں میں اتنی وافر توانائی ہوتی ہے کہ وہ انہیں ٹک کر بیٹھنے نہیں دیتی۔ یہ حرکت کہ وہ حرکت کر، اسے چھیڑ، اُسے چھیڑ، یہ توڑ پھوڑ کر، اس سے لڑائی بھڑائی کر، کسی کے دو لگا دیں اور کسی سے دو کھا لیں۔ الغرض فالتو توانائی جو ان کے اندر ہلچل مچاتی ہے وہ انہیں ادھر ادھر نچائے پھرتی ہے۔ لہٰذا ان کا کھیل کود، شرارتیں، بدتمیزی یا لڑائی جھگڑا

سب اس توانائی کے اخراج کی بچگانہ کوششیں ہیں، لہٰذا ان میں "شر" نہ دیکھتے ہوئے انہیں ایسا ہی سمجھنا چاہیے۔

اس کے برعکس وہ بچے ہیں جو ان سے قطعاً مختلف بلکہ برعکس ہیں۔ جھکی جھکی آنکھوں والے خاموش بچے، بات بات پر گال سرخ کر لینے والے شرمیلے بچے، یہ بچے اپنے ماحول سے ہٹ کر کسی اجنبی ماحول میں پریشان ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا نئے لوگوں سے ملنا باعثِ پریشانی ہوتا ہے۔ یہ باہر نکل کر گلی محلے میں ہم عمر بچوں کے ساتھ مل کر کھیلنے کے اہل نہیں ہوتے۔ سکول میں جائیں گے تو اپنی کلاس میں الگ تھلگ گم صم بیٹھے رہیں گے۔ یہ کھیل کود سے پرہیز کرتے ہیں۔ خارج انہیں ایک خوفناک بلا نظر آتا ہے۔ عام لوگ اور ان کی عام سی باتیں انہیں خوفزدہ کر دیتی ہیں۔ ان بچوں کی اکثریت ان پر مشتمل ہوتی ہے جنہیں نفسیات کی اصطلاح میں "دروں بین" (INTROVERT) کہا جا سکتا ہے۔ ایسے بچے عموماً اعصابیت کے شکار ہوتے ہیں۔ یہ اعصابیت انہیں اپنی ذات کے خول میں پناہ گزیں ہونے پہ مجبور کر دیتی ہے۔ اسی لئے یہ بچے کھیل کود ایسے جسمانی کاموں کی بجائے پڑھنے لکھنے کے ذہنی کاموں کو ترجیح دیتے ہیں۔ اپنے ماحول سے خوفزدہ ان بچوں کی سب سے بڑی پناہ کتاب ثابت ہوتی ہے۔ اس نوع کے بچوں کے لئے کتاب محض کہانیوں کی کتاب ثابت ہونے کے برعکس ایک نفسیاتی ضرورت بن کر ان کی کملائی ہوئی شخصیت کے لئے نفسی فوائد کا موجب بنتی ہے۔ مطالعۂ کتب کے شائق بچوں کی اکثریت کے لئے کتاب دو طرح سے نفسیاتی فوائد پیدا کرتی ہے۔ ایک تو فرار کا راستہ دکھا کر اور دوسرے تطبیق (IDENTIFICATION) کے ذریعہ سے۔

اکثر لوگوں کے ذہن میں اس غلط خیال نے جڑ پکڑ رکھی ہے کہ بچہ دنیا کی سب سے زیادہ خوش و خرم اور مطمئن مخلوق ہے جسے روزی کمانے کے لئے کسی قسم کی جدوجہد نہیں کرنی پڑتی جو فکرِ فردا اور غمِ دوش سے آزاد ہے جسے سب پیار کرتے ہیں اور جو اپنی ہر خواہش پوری کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔

جہاں تک بچے کے غمِ روزگار سے آزاد ہونے کا تعلق ہے تو یہ بالکل درست ہے

لیکن سب جانتے ہیں کہ خوشی کی نفسیات میں روزگار کا غم۔ اگرچہ کچھ کردار ادا کرتا نظر آتا ہے مگر وہ کردار بنیادی نہیں ہوتا۔ بچوں کے سلسلہ میں تو خیر اس کی سرے سے کوئی اہمیت نہیں ہے۔ بعض اوقات تو بالغوں کے لئے بھی یہ چنداں اہم ثابت نہیں ہوتا۔ بالغوں کی طرح بچوں کی خوشی کا بھی بڑی حد تک جذبات و احساسات پر انحصار ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اپنی محدود دنیا کے مطابق اس کے جذباتی تقاضے اور ان کی تسکین نسبتاً ایک چھوٹے دائرے میں محدود رہتی ہے۔ بچے کی جذباتی نشوونما میں اس کے والدین اور دیگر افراد کنبہ کا اس کے بارے میں روا رکھے گئے طرزِ عمل سے بہت گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اسے کتنی توجہ ملتی ہے کیا وہ سب کا مرکزِ نگاہ ہے یا چند مخصوص افراد کا (جیسے دادا، دادی یا نانا، نانی) بڑے بہن بھائی اسے کتنی اہمیت دیتے ہیں اور ان کے مقابلہ میں گھر میں اس کا کیا مقام متعین کیا گیا ہے۔ اسے شرارتوں پر پیار سے سمجھایا جاتا ہے، ڈانٹا جاتا ہے یا پیٹا جاتا ہے۔ یہ اور اسی نوع کی دیگر چھوٹی باتیں جن کے بارے میں بالغ افراد کبھی شعوری طور سے سوچتے بھی نہیں۔ بچے کے لئے بہت بڑے جذباتی مسائل جیسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ خارج بین بچہ کیونکہ مضبوط اعصاب پر استوار توانائی سے پُر ایک بھرپور شخصیت رکھتا ہے۔ اس لئے اس پر بالغوں کے ناپسندیدہ طرزِ عمل کا اتنا شدید ردِ عمل نہیں ہوتا، بلکہ وہ ان سے نبرد آزمائی کے لئے اپنی شخصیت کو مزید توانا بنا کر بعض اوقات منفی اور جارحانہ طرزِ عمل بھی اختیار کر سکتا ہے، لیکن باطن بین یا اعصابی کمزوری کے شکار اور کملائے ہوئے بچہ پر ناموافق بالغانہ طرزِ عمل کے اثرات بے حد شدید ہوتے ہیں، وہ کیونکہ ان کے جواب میں سخت قسم کے ردِ عمل کے اظہار پر بھی قادر نہیں ہوتا، اس لئے وہ دن بدن خوفزدہ ہو کر اپنے اندر ہی اندر سماتا جاتا ہے اور یوں اپنے بطون میں پناہ گزیں بن کر رہ جاتا ہے۔ ایسے بچوں کے لئے خارج دنیا اور اس سے وابستہ جہان حقیقت کے تقاضے خاصے خوفناک ثابت ہوتے ہیں۔ اس لئے یہ رفتہ رفتہ اپنے لئے ایک الگ جہان تعمیر کر لیتے ہیں۔ یہ دنیا ہے خوش رنگ خیالات کی، خواب بیداری اس دنیا میں دلفریب رنگ بھرتے ہیں، تو فنیٹسی وسعتِ آفاق کا باعث بنتی ہے۔ ایسے میں کتاب

اس کے لئے جو روپ اختیار کر لیتی ہے وہ اس کی مخصوص نفسی ضروریات کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اب یہ محض کہانیوں سے پُر صفحات کی بات نہیں ہوتی بلکہ خواب بیداری کی تسکین اور فینٹسی کی آسودگی کی بات ہوتی ہے۔ کتاب اسے دور، بہت دور ان دیکھے جہانوں میں لے جاتی ہے، جہاں وہ ہوتا ہے، ہم جو شہزادے ہوتے ہیں اور خوفناک مناظر سے بھرپور اجنبی فضائیں ہوتی ہیں اور سب سے بڑی بات یہ کہ اسے آنار دینے والے بالغ وہاں پر نہیں ہوتے۔ یوں کتاب بالغوں سے فرار کا ذریعہ بھی دکھائی دیتی ہے اور فینٹسی کی پانچویں کھونٹ کا دروازہ کھولنے کے لئے کھل جا سم سم کا بھی کام کرتی ہے۔

بالغ افراد جس طرح قدم قدم پر بچے کو "بچہ" ہونے کا احساس دلاتے ہیں وہ اتنا عام ہے کہ اس پر بطورِ خاص زور دینے کی ضرورت نہیں لیکن بچے پر اس کے منفی اثرات کے بارے میں بالغ افراد کبھی سوچنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے، بچے پر اس کے منفی اثرات میں کتنا تنوع پایا جاتا ہے، اس کی وضاحت اس مضمون کی حدود میں نہیں، لیکن اتنا ہے کہ بچے کو ضرورت سے زیادہ "بچہ" بنا کر اس میں کمزوری اور ناتوانی کے جن احساسات کو ابھارا جاتا ہے، بعض اوقات کتاب اس کا مداوا ثابت ہوتی ہے۔ وہ مہماتی کہانیوں کے صفحات میں گم ایک قاری سے بڑھ کر کردار بن جاتا ہے۔ افریقہ کے جنگلوں میں آدم خوروں کا مقابلہ کرنے والا بہادر ہیرو، شہزادی کو خوفناک ریچھ کے چنگل سے چھڑانے والا خوبرو شہزادہ، ایک پُرخطر راستہ تلاش کر کے خزانہ حاصل کرنے والا مہم جُو الغرض وہ سب کچھ بن جاتا ہے۔ وہ اب بچہ نہیں رہا بلکہ بہت بڑا آدمی بن چکا ہے۔ وہ ہیرو ہے، کم از کم کتاب کے صفحات کی حد تک ــــ

قومی ادب

جہاں تک قومی ادب کے مطالعے کا تعلق ہے تو اس کی تین جہتیں قرار پاتی ہیں:

(۱) کیا واقعی کوئی قومی ادب ہے؟

(۲) اگر ہے تو اس کے عناصرِ ترکیبی کون سے ہیں؟

(۳) اگر نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے؟

بظاہر یہ تین سوالات ہیں لیکن ژرف نگاہی سے کام لینے پر واضح ہو جائے گا کہ پاکستان میں تخلیقی ادب کی کئی جہات بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر انہی تین سوالوں سے متعلق نظر آئیں گی۔ یہی نہیں بلکہ ہر ایک کے جواب میں نزاع کے ہزاروں فتنے بھی نہاں نظر آئیں گے۔

قومی ادب —— اگر واقعی اس نام کی کوئی شے موجود ہے —— کا تعلق براہِ راست پاکستان میں قوم کے تصور، یا قومیت کے فلسفوں پر استوار نظر آتا ہے — کیا ہم ایک قوم ہیں؟ یہ ایسا اہم سوال ہے کہ اس سے صرفِ نظر کئے بغیر قومی ادب اور اس سے وابستہ مسائل و مباحث پر گفتگو اگر قطعی طور پر لاحاصل نہیں تو کم از کم سودمند بھی نہیں۔

•

کیا واقعی ہم ایک قوم ہیں؟

یہ سوال گذشتہ پینتیس برس سے ہمارے سامنے خطرہ کی سُرخ بتی بنا ہراساں کر رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کچھ کو یہ ایک سرخ بتی چار (پہلے پانچ) چھوٹی چھوٹی سرخ بتیوں کا مجموعہ نظر آتی ہے تو بعض کو ایک —— جبکہ دُور بین نگاہوں کے حامل ان افراد کی بھی کمی نہیں جنہیں یہاں سرے سے کوئی بتی نظر ہی نہیں آتی۔ جب علامہ اقبالؒ نے دو قومی نظریہ پیش کیا اور قائدِ اعظمؒ کی قیادت میں قوم حصولِ پاکستان کے لئے برسرِ پیکار ہوئی تو اس وقت اسلام کی بنیاد پر قومی تشخص کے تصور نے جنم لیا جسے مزید تقویت دینے میں خود کو ہندوؤں سے منفرد اور ممتاز رکھنے کا جذبہ بھی موجزن تھا مگر قیامِ پاکستان کے بعد سیاسی راہنماؤں نے ہر عہد میں جس طرح اسلام کے نام کا استحصال کیا۔ اس کے ردِ عمل میں نسلی اور لسانی بنیادوں پر الگ قومیت کے تصورات کا جڑ پکڑ لینا بدیہی تھا۔ مشرقی پاکستان جغرافیائی لحاظ سے پیوست نہ تھا۔ اس لئے ایک وقت ایسا آیا کہ انہوں نے اپنے لئے الگ راہ تلاش کر لی۔ یوں تاریخ ایک مرتبہ خود کو پھر دُہراتی ہے اور علامہ اقبالؒ کے پاکستان میں مجیب الرحمٰن کا دو قومی نظریہ جیت جاتا ہے۔

پاکستان کی گذشتہ تاریخ سب کے سامنے ہے۔ اس لئے تمام اسباب و علل کے تجزیے کی ضرورت نہیں لیکن بات یہ ہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد پاکستانی ادب کا نعرہ بلند ہوا تھا اور اس کے بعد اسلامی ادب کا! —— تو کیا آج قومی ادب کی بحث ان نعروں کی بازگشت ہے یا ان سے الگ ایک نیا تصورِ ادب جنم لے رہا ہے؟ اگر ایسا ہے تو اس کے پیچھے کس نظریہ کی قوت کارفرما ہے اور کون کون لوگ اس آسمان کے ستارے ثابت ہوں گے اور پھر اس کے بعد بدلتے ہوئے حالات وہ دن کب لائیں گے جب یہ کہنا پڑے گا:

آسماں ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تک

ابتدا میں کئے گئے سوالوں کی طرف رجوع کرنے پر پھر وہی بنیادی سوال ہے کہ قومی ادب کیا ہے؟ کیا یہ پاکستانی ادب کا نیا لیبل ہے۔ مزید براں پاکستانی ادب کی اصطلاح زیادہ جامع ہے یا قومی ادب کی؟ شاید اور کسی ملک میں یہ سوال اتنا اہم نہ ہو لیکن ہمارے

ہاں تو یہ بنیادی حیثیت کا حامل نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم آج تک یہ طے نہیں کر پائے کہ پاکستان سے قوم ہے یا قوم پاکستان سے ہے؟

انسانی نفسیات بلکہ زیادہ بہتر تو تخلیق کاری کی نفسیات کی رُو سے تخلیقی عمل کا مطالعہ کرنے پر ہر تخلیق کار ایک الگ اکائی کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اگرچہ دیگر افراد کے ساتھ وہ بھی ثقافت، معاشرتی تجربات اور زمانِ تاریخ کے مشترک ورثہ میں شریک ہوتا ہے لیکن ہے وہ مانند صدف کہ اپنے گوہر کو خود ہی پیدا کرتا اور خود ہی آب و تاب دیتا ہے۔ ادیب کے سماجی کردار کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب وہ اپنی تخلیق کو منظرِ عام پر لاتا ہے جب تک تخلیق اس کے بطون میں ہے۔ ادیب جنین کی مانند رہتا ہے لیکن تخلیقی اظہار سے وہ اپنے وجود کا اثبات کرتے ہوئے محض "ہونے" سے بڑھ کر انفرادی روپ اور تشخص پاتا ہے۔ تخلیقی عمل کے لحاظ سے ادیب کو نرگسی قرار دیا جا سکتا ہے کہ وہ بھی اپنے فن کے آئینہ میں بنتا سنورتا ہے لیکن اپنی نرگسیت کا ثمر معاشرے کے سامنے پیش کرنے کے بعد وہ محض خود بین اور باطن بین نہیں رہتا بلکہ اپنی ذات کے مرکزِ ثقل سے ہٹ کر دوسروں کے وجود کا بھی ادراک کرتا ہے۔ مگر یہی تو فساد کی جڑ بھی ہے کیونکہ ادیب اپنی ذات کے نہاں خانوں سے جو کچھ لایا تھا، دوسرے ذاتی اور خارجی معیاروں پر اس کی پرکھ کرتے ہیں۔ یہی نہیں اب ادیب کو اپنی تخلیق کے نرگسی آئینہ میں بننے سنورنے کی بھی اجازت نہیں ملتی کہ اب اس کی تخلیق دوسروں کی نرگسیت کا آئینہ قرار پاتی ہے۔ اسی لئے تو تخلیقی ادیبوں نے کبھی بھی نقادوں کو پسند نہیں کیا اور اسی لئے انہوں نے تخلیقات کی مخصوص صورت پذیری کے لئے خارجی معیاروں کو اگر کلیتاً مسترد نہ بھی کیا تو کم از کم انہیں شک و شبہ کی نگاہ سے ضرور دیکھا ہے۔ یوں قومی ادب کے مسئلہ کا جائزہ لینے پر سارا قضیہ فرد VS معاشرہ کی سطح پر آجاتا ہے۔

جنسی فعل کی طرح تخلیقی عمل بھی انتہائی پرائیویٹ ہے لیکن ان دونوں پر معاشرے نے وہ وہ TABOOS عائد کر رکھے ہیں کہ کمرہ میں بند میاں بیوی خود کو لاتعداد آنکھوں کے ہجوم میں محسوس کرتے ہیں۔ اس طرح ادیب جب قلم اٹھاتا ہے تو غیر نظروں کے نرغہ

میں ہوتا ہے۔ اس لئے بعض اوقات وہ تخلیقی عمل کے استغراق سے چونک اٹھتا ہے اور ڈر کر یہ سوچتا ہے شاید یہ تخلیق موجودہ حالات کے مطابق نہیں ہے۔ شاید اس بات کا اظہار آج کے سیاستدانوں کو ناگوار ہو۔ شاید یہ کہنا ملا کو دعوتِ عذاب دینا ہو ـــــ لہذا وہ ناجائز بچے کی مانند تخلیق کو لاشعور کے نہاں خانوں میں دھکیل دیتا ہے جس کے نتیجہ میں وہ کبھی تخلیقی بانجھ پن کا شکار ہوتا ہے تو کبھی نفسی امراض کا! جو زیادہ ذہین ثابت ہوتے ہیں وہ سیدھی بات چھپانے کے لئے علائم کا سہارا لیتے ہیں۔ تجرید سے انتشار کی نشان دہی کرتے ہیں اور ABSURD سے معاشرہ کی لایعنیت کا مذاق اڑاتے ہیں۔

ادب قومی ہو یا پاکستانی ـــــ یا اسے اور کوئی زریں لبادہ اوڑھا دیجئے۔ اپنی اساس میں ہر فرد کے تخلیق سے اپنی انفرادیت کے اظہار سے بڑھ کر اور کچھ نہیں ہے۔ ایسی انفرادیت جو تخلیق کے حوالے سے ہی دوسروں کی انفرادیت سے ہاتھ ملاتی ہے گلے ملتی ہے یا پھر اسے کالی بلی سمجھ کر راستہ کاٹ جاتی ہے۔

جب تک تخلیق کار کو معاشرہ صحیح معنوں میں تخلیقی اظہار کی اجازت نہیں دیتا اس وقت تک کسی نوع کا اجتماعی تصورِ ادب پروان نہیں چڑھ سکتا۔ بدلتے سیاسی حالات کی ہموائی میں وقتاً فوقتاً نت نئے تصورات ادب کے غبارے اڑاتے رہے ہیں لیکن سچے فنکار کبھی بھی بچوں کی مانند ان کے لئے نہ مچلے! یہی وجہ ہے کہ اس نوع کے ذہنی تصورات یا معیاروں کو "باہر والوں" کا جبر سمجھ کر ان سے احتراز کرنے ہی میں اپنے فن کی عافیت جانی جاتی ہے۔ اگر تخلیق کار کو درست فضائے تخلیق نہیں ملتی تو پھر ادب اور اس کے ساتھ ساتھ معیارِ ادب کا خدا حافظ! جب ادب، ادب نہ رہا تو پھر اس کا پاکستانی ہونا یا قومی۔ بننا یا اسلامی ہونا بے سود قرار پائے گا۔ وہ معاشرہ جس میں تخلیقی سطح بلند سے بلند تر ہونے کے برعکس پست سے پست تر ہوتی جاتی ہے۔ وہ خود میں فن، حسن اور خیر کی اعلیٰ تر اقدار کے فروغ میں رکاوٹ کا باعث بنتا ہے۔ ایسے معاشرہ کے افراد جب دکانداری میں زیادہ کامیاب ہوتے ہیں تو وہاں کے اہلِ قلم بھی اپنے فن کا خوانچہ لگانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ یوں وہ دکان دکان پھرتے ہیں۔ گلی گلی کی خاک چھانتے ہیں اور ہر بند دروازے

پروٹسنگ دیتے ہیں۔ وہ اپنے دیگر ہم پیشہ و ہم مشرب خوانچہ فروشوں کی مانند گندے گٹر کی ریوڑیوں کو پیڑے کہہ کر فروخت کرتے ہیں۔ اگر اعتراض کرو تو کہتے ہیں ہم استعارہ فروش ہیں۔

جب معاشرہ اس پست سطح پر آجائے تو پھر اس میں ذہنوں کی تاریکی دور کرنے کے لئے تخلیقات کی جوت عنقا ہو جاتی ہے۔ تخلیقات کی اسی جوت کو علامہ اقبالؒ نے "شعلہ نوا قندیل" قرار دیا تھا۔

معاشرہ میں راست خیالات کی رَو کا جاری رہنا لازم ہے۔ عام عقیدے کے برعکس راست خیالات کی رَو کا مطلب معاشرہ میں مروّج سیاسی، سماجی اور تہذیبی اقدار سے ہمنوائی نہیں بلکہ ان پر سخت سے سخت الفاظ میں تنقید کرنا ہے۔

نقدِ عصر کا یہ اہم فریضہ تخلیق کار ادا کرتا ہے۔ یہ منفی سے مثبت کی تلاش ہے لیکن جب ادیب سے اس کا یہ حق چھین لیا جاتا ہے۔ اسے منفی کو مثبت بنا کر پیش کرنے پر مجبور کیا جاتا ہے تو اس کے نتیجہ میں قدغنوں کے گندے پتھر معاشرہ میں راست خیالات کی رو کے بہاؤ میں رکاوٹ ڈالتے ہیں جس سے یہ رکا پانی تعفن پھیلاتا اور معاشرہ میں صحت مندی کی خوشبو پھیلنے سے روکتا ہے۔ اس طور پر جب معاشرہ اہلِ قلم کے ہاتھ باندھ دیتا ہے تو وہ یا تو خود کو مجرم سمجھ کر چپ ہو جاتا ہے۔ ورنہ بصورتِ دیگر ردِّ عمل یہ بھی ہوتا ہے۔

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں
ہر چند ہاتھ اس میں ہمارے قلم ہوئے

جنگ اور ادب

جنگ ہتھیاروں کی ہو یا اعصاب کی، سرد ہو یا جوہری، علاقائی ہو یا عالمی۔ اس میں ایک خصوصیت ہمیشہ مشترک رہی ہے کہ عوام کا بالعموم اس سے بلاواسطہ تعلق نہیں ہوتا۔ امن اور جنگ کا اختیار چند بڑوں کو ہوتا ہے۔ حکومت جنگ چھیڑنے سے پہلے عوام کی رائے نہیں دریافت کرتی اس لئے بعض صورتوں میں عوام حکومت کی وجہ کو اپنے لئے درست تسلیم نہیں کرتے جس کی نمایاں ترین مثال ویت نام کی جنگ کے بارے میں امریکی عوام کا مسلسل احتجاج ہے۔ حکومت اگرچہ پراپیگنڈہ، ملازمتوں کے لالچ، خوش حالی کے سبز باغ (نازی جرمنی کی صورت میں) نسلی برتری کے جنون میں مبتلا کر کے عوام کو آمادۂ جنگ کر بھی لے تو اس کا یہ مطلب نہ ہوگا کہ کٹ مرنے والے بھی واقعی اس وجہ کے لئے کٹ مرنے کو تیار تھے۔ عوام صرف اس جنگ سے خوفزدہ نہیں ہوتے جب وہ یا تو اپنے وطن کا دفاع کر رہے ہوں یا پھر حصولِ آزادی کے لئے کوشاں ہوں! کہنے کا مطلب یہ ہے کہ چند استثنائی صورتوں سے قطع نظر عوام کا جنگ سے اتنا تعلق نہیں ہوتا جتنا کہ برسر اقتدار فرد (یا افراد) کی انا، ہوس یا ذہنی بوالعجبیوں کا ہوتا ہے۔ ایک ہٹلر جب دنیا بھر کے لئے نفرت اور حقارت کی مہم سے قوم کا دماغ خراب کر دے تو پھر حالات جس بحران میں تبدیل ہوتے ہیں اس میں، سوجھ بوجھ رکھنے والے تو کیا بعض

اوقات خود صاحبِ اختیار افراد بھی ان پر قابو نہیں پا سکتے۔

آج کی دنیا کو دیکھیں تو ایک طرف سائنس ہمیں اس مقام پر لے آئی ہے کہ:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں

لیکن دوسری طرف انسان آج بھی اتنا ہی ناآسودہ، دکھی اور پریشان ہے جتنا کہ اس کے قدیم آباء! اس پر مستزاد سرد جنگ کا اعصابی تناؤ، نفرت کی لہر اور خوف زدہ کرنے کے لئے میزائلوں کی تصویریں!!

اعصابی جنگ کے اس دور میں قدریں ہی متغیر نہ ہوئیں بلکہ بعض کے تو مفہوم، تشریح اور ان سے وابستہ تصورات میں بھی تغیرات آ گئے ہیں۔ اسی لئے تو آج امن بھی اضافی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اب وہ "امن" نہیں رہا جس کے گن گائے جاتے تھے جسے تعمیر و ترقی کے لئے لازم اور خوشحالی کے لئے ضروری سمجھا جاتا تھا۔ اب تو امن کا مطلب ہے مزید جنگ کے لئے وقفۂ راحت۔ امن مقصود بالذات نہیں بلکہ اسلحہ میں اضافہ کا عرصہ ہے!

ایسے میں ادب کا مقصد اور ادیب کا کردار کیا ہو؟ اکثریت قیامِ امن میں ادیب کی کوششوں کو لاحاصل تصور کرتی ہے۔ بھلا قلم اور ہتھیار کا کیا مقابلہ؟ الفاظ I.C.M.B کا کیا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ حکومت کی تمام پراپیگنڈہ مشینری کے سامنے کتاب کی کیا وقعت؟ لیکن یہ سب کچھ ناممکن نہیں۔ ادیب دو طریقوں سے قیامِ امن میں ممد ثابت ہو سکتا ہے۔

اس ضمن میں کثیر تعداد میں لکھے گئے وہ ادب پارے سامنے آتے ہیں جن میں جنگ کی تباہ کاریوں کی تصویر پیش کی گئی۔ جنگ کی وسیع پیمانہ پر بربادی سے لے کر فرد میں اس کی پیدا کردہ نفسی کشمکش اور احساسِ جرم تک اس کے تمام پہلوؤں پر لکھا گیا ہے اور مزید لکھا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ دوسری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ کسی ایسے ارفع تصورِ حیات کو پیش کیا جائے جس سے جنگ کا امکان نہ رہے لیکن یہ بہت نزاعی مسئلہ ہے۔ جنگ کے حق میں کوئی بھی نہ ہو لیکن تصورِ حیات کے نام پر سبھی جنگ آزما ہو سکتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود امن اور جنگ کے مفہوم میں بھی تصورِ حیات سے

تبدیلیاں آجاتی ہیں ۔ الجزائر کی جدوجہد فرانس کے لئے بغاوت تھی تو شمالی ویت نام پر بمباری مشرقِ بعید میں قیام امن کے لئے ناگزیر قرار دی جارہی ہے ۔ ادب میں جنگ سے نفرت کا بہت اثر ہے اور اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ایک اچھی تحریر بے شمار لوگوں کو متاثر کر سکتی ہے لیکن قیام امن کے لئے ایک پائیدار تصورِ حیات سامنے رکھ کر بات کرنا بالکل جداگانہ امر ہے ۔ تحریر سے جنگ کے خلاف نفرت پیدا کرنا بالواسطہ ہے ۔ ادب، جنگ سے نفرت دلاتا ہے یعنی ایک منفی چیز (جنگ) کے خلاف منفی جذبہ (نفرت) کو ابھار کر مثبت (امن) کو جنم دینے کی کوشش کرتا ہے ۔ اس لئے یہ مثبت دائمی نہیں ہو سکتا ۔ لیکن اگر وہ مثبت کے پرچار کے لئے کسی مثبت قدر (نظریۂ حیات) کا سہارا لیتا ہے تو اثر دیرپا ہوگا ۔ اس صورت میں فرد صرف جنگ سے متنفر ہی نہ ہوگا بلکہ امن کو شعارِ زیست سمجھتے ہوئے اس کے حصول کے لئے کوشاں بھی ہوگا ۔

ذہنی بحران کے اس دور میں دانشوروں کا کام بہت مشکل ہو چکا ہے ۔ اب محض جنگ کی مذمت یا امن کی قصیدہ خوانی سے کام نہیں چل سکتا کیوں کہ ایسا تو ہر دور میں کسی نہ کسی صورت میں ہوتا ہی رہا ہے ۔ مومن ایسا غزل گو اس پہ مثنوی لکھ سکتا ہے اور اختر شیرانی ایسا شاعر

اُٹھ ساقی اٹھ تلوار اُٹھا

بھی کہہ سکتا ہے ۔

امن یا جنگ کے موضوع پر تخلیقات میں جذباتیت سے اجتناب بنیادی ضرورت ہے ۔ بات اگر دل سے نکل کر دل میں نہ اُترے تو بات کا مزا نہیں یوں کاغذی امن کی فاختہ اڑانے کا کوئی فائدہ نہیں ۔

ترقی پسندوں کے ہاں جن موضوعات نے "روایت" ایسی حیثیت اختیار کر لی تھی اُن میں سے ایک امن پسندی اور انسان دوستی بھی تھا لیکن چند استثنائی مثالیں چھوڑ کر اکثریت ایسی تحریروں کی تھی جن میں جذباتیت نے سودے کے جوش ایسی

کیفیت پیدا کر دی تھی لیکن ان کے اثرات وقتی ثابت ہوئے۔ آخر بعض فلمی گانے بھی تو "ہٹ" ہو جاتے ہیں۔

دراصل امن کو موضوع بنانے کا یہ مطلب ہے کہ جنگ پیدا کرنے والے عوامل کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ ان سے بچنے کی تدابیر بھی بیان کرنی ہوں گی۔ یہ کڑی منزل ہے۔ یہاں سے حکومتوں کا احتساب شروع ہوتا ہے۔ ادیب کے لئے ان غلط نظریات کے ڈھول کا پول کھولنا بہت ضروری ہو جاتا ہے جو حکومتوں کی پراپیگنڈہ مشینری سے فروغ پا کر امن اور جنگ سے وابستہ مسائل اور ان کی نوعیت کو واضح نہیں ہونے دیتے۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب ادیب کو تعصبات، نسلی منافرت اور عصری احساسات سے بلند ہو کر حق اور باطل میں تمیز کرنا ہوتی ہے۔ یہ کام مشکل تو ہے مگر ناممکن نہیں!

تخفیف اسلحہ کی مانند امن کا مسئلہ بھی دراصل بین الاقوامی نوعیت کا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بڑھتے ہوئے بین الاقوامی روابط اور مختلف علاقائی اور دفاعی معاہدوں کی بنا پر اب علاقائی جنگ کا تصور متروک ہو چکا ہے۔ دو ملکوں میں جنگ کی صورت میں اور بھی کئی ممالک بالواسطہ یا بلاواسطہ طور سے شریک ہو جاتے ہیں۔ کہیں سے امداد آتی ہے تو کہیں سے اسلحہ، کہیں سے رضا کار جاتے ہیں تو کہیں سے خوراک، پھر اسی طرح جنگ کے خاتمہ کے لئے بھی اقوام متحدہ کی صورت میں بے شمار ممالک شریک ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ادیب ان تمام امور، عوامل اور محرکات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

دو جنگوں اور سقوط ڈھاکہ پر لکھی گئی چیزوں کا مطالعہ کرنے پر یہ نکتہ عیاں ہوتا ہے کہ تحریر اب تک محض تحریر ہی رہتی ہے اور کب وہ تخلیق کا درجہ پا لیتی ہے۔ تفصیلات میں جائے بغیر اتنا یقیناً کہا جا سکتا ہے کہ موضوع ہنگامی ہو سکتا ہے لیکن مصرعوں کا اخبارات کی سرخیوں ایسی صورت اختیار کرنا ضروری نہیں ہے۔ احساسات کی افراط و تفریط اور جذبات کے زیر و بم کی بنا پر لاتعداد تحریریں ادب کی سطح پر حباب آسا ابھریں اور ختم ہو گئیں۔ جنگی ادب میں ایک چیز بہت نمایاں ہے۔ یعنی نظمیں بہت زیادہ لکھی گئیں اور افسانے نسبتاً کم، مزید برآں اچھے افسانوں کے مقابلہ میں اچھی نظموں کی تعداد گو

زیادہ بنتی ہے لیکن "ترانہ" نظموں کا تو ایسا سیلاب آیا کہ اب تو یوں محسوس ہوتا ہے

کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

اگر ان حالات کا موازنہ ۱۹۴۷ء کے فسادات سے کریں تو واضح ہو گا کہ اس وقت بھی بہت کچھ لکھا گیا تھا۔ مدتوں ادب میں اسی کی بازگشت ملتی رہی۔ یہی نہیں بلکہ فسادات پر نسبتاً بہت اچھے افسانے لکھے گئے۔ ۱۹۴۷ء کے ہنگامے انسان اور انسانیت کی موت کے مترادف تھے لیکن ادبی لحاظ سے ان میں داستانی امکانات بہت زیادہ تھے۔ اس جشنِ مرگ میں جہاں کہیں بھی زندگی، محبت اور انسانیت کی چمک نظر آئی فنکار کے شعور نے اسے قندیل بنا لیا لیکن ان جنگوں میں حالات اور تھے۔ اب ایک قوم اپنے وطن کے دفاع کے لئے سیسہ پلائی دیوار بنی تو شہادت کی بناء پر موت پر نوحہ کناں ہونے کی بات نہ رہی۔ ذہنی رویّہ میں یہ تبدیلی اساسی اہمیت رکھتی ہے۔

فسادات اس وسیع پیمانہ پہ تھے کہ آبادی کا کثیر حصّہ ان سے متاثر ہوا اس لئے ادیبوں کا مشاہدہ بھی بلاواسطہ تھا لیکن بلیک آؤٹ اور بمباری کے باوجود فن کار صحیح جنگ سے ناآشنا رہے۔ عوامی جوش کے لئے جو لاتعداد نظمیں لکھی گئیں اور جو اخبارات، ریڈیو اور ٹیلیویژن کے ذریعے ہم تک پہنچیں۔ ان کا لکھنا یوں بہت آسان تھا کہ کسی مشاہدہ اور معلومات کی ضرورت نہ تھی لیکن جزئیات اور کرداروں کے بغیر اچھا افسانہ کیسے لکھا جا سکتا ہے؟.... بہادری اور شجاعت کے گیت تو بہت گائے گئے لیکن کسی نے جنگ سے خوفزدہ اور بزدل انسان پہ افسانہ لکھنے کا نہ سوچا۔

اس جنگ سے جو کچھ ہم نے حاصل کیا ہے اس کی طرف اب تک کسی نے توجہ نہیں دی اور یہ ہیں بعض نئی تلمیحات!

ہر قوم کی کچھ ایسی عظیم شخصیات ہوتی ہیں جن سے وابستہ LEGENDS اگر نفسیاتی لحاظ سے ہیرو پرستی کے جذبہ کی تسکین کرتی ہیں تو ادب میں علامت یا تلمیح کا درجہ اختیار کر کے ابلاغ کے لئے ایک مخصوص سانچے کو جنم دیتی ہیں۔ خالد بن ولید، طارق بن زیاد، محمود غزنوی وغیرہ سے تاریخِ اسلام کے حوالے سے ہمارا ذہنی رابطہ ہے۔

وہ اسلام کے ہیرو ہیں اور اسی لئے ہمارے ہیرو ہیں مگر ـــــــــــــــــــــــــ ان کی روائتی اہمیت کے باوصف جنگ نے عزیز بھٹی، بریگیڈیئر شامی اور راشد منہاس کی شہادت کی صورت میں جو LEGENDS ہمیں دی ہیں۔ انہوں نے بھی ادب میں تلمیحات اور علامات کا درجہ حاصل کر لیا ہے چنانچہ جنگ کے ابتدائی ایام کی نظموں سے قطع نظر بعد کی منظومات میں اسلامی اور پاکستانی دونوں شخصیات نے تلمیحات کا روپ دھارا ہے۔ ان نئی تلمیحات کا نفسیاتی فائدہ یہ ہے کہ قربت کی بناء پر قاری ان سے بآسانی تطبیق کر سکتا ہے۔

معتدل گرمیٔ گفتار کا غزل گو۔ فیض

ہے فقط مرغِ غزل خواں کہ جسے فکر نہیں
معتدل گرمیٔ گفتار کروں یا نہ کروں!

حالیؔ نے پہلی مرتبہ غزل میں طرحِ نو ڈالتے ہوئے اسے عشق و عاشقی کے مخصوص تصورات کے طلسم ہوشربا سے نکال کر قومی شعور اور ملی درد سے آشنا کیا۔ گو اکثر گاہک بے خبر تھے لیکن حالیؔ کو مال کی نایابی کا احساس تھا اور یہ بھی کہ شہر میں حالیؔ نے کھولی ہے دکاں سب سے الگ۔ آج حالیؔ کی ان غزلوں کی اور کسی وجہ سے اہمیت ہو یا نہ ہو وہ کم از کم اس بناء پر اہم ہیں کہ ان غزلوں کی صورت میں اردو غزل بے مقصد ماورائیت سے نکل کر پہلی مرتبہ مقصد پسندی کی طرف مائلِ پرواز نظر آتی ہے۔ حالیؔ کی ان غزلوں کی اہمیت اس بنا پر اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ اقبال نے غزل کے اس روپ کو پسند کیا اور یوں اسے قوم کے نام پیغام اور ملی فلسفے کی ترسیل کا ذریعہ بنایا۔ ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند ادب کی تحریک کا آغاز ہوا تو اس سے وابستہ شعراء نے بھی غزل کے اس پہلو کی طرف زیادہ توجہ دی۔ بعض حضرات کی دانست میں مقصدیت سے غزل میں تغزل نہیں رہتا لیکن یہ اعتراض اتنا وزنی نہیں کیونکہ تغزل موضوع کی نہیں بلکہ اظہار کی خصوصیت ہے اور اچھے شاعروں نے ان دونوں کے نقطۂ توازن کو فنکارانہ شعور سے برقرار رکھا ہے۔

حالیؔ کے بعد سے عام عاشقانہ روش کے ساتھ ساتھ اردو غزل ایک نئے راستے کی طرف گامزن نظر آتی ہے۔ ایک راستہ اقبالؔ کا تھا جس پر وہ یقیناً گامزن نظر آتا ہے تو دوسرا ترقی پسند ادب کی تحریک کا۔ اساسی لحاظ سے دونوں میں فرق نہ تھا کہ دونوں

صورتوں میں غزل مقصدِ خاص کے ابلاغ کا وسیلہ بنتی ہے۔ گو نقطۂ نظر کے فرق سے بعض اوقات اقبال کی غزل اور ترقی پسندانہ غزل جداگانہ نظر آتی ہے لیکن یہ فروعی ہے اصل بات یہ ہے کہ دونوں کے ہاں غزل پرانی کینچلی اتار کر بے معنی عشق کی گراں خوابی سے بیدار ہوتی نظر آتی ہے۔ مختصر ترین الفاظ میں یہ وہ تناظر ہے جس میں فیض کی غزل کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ فیض نے زمانۂ طالب علمی ہی سے شاعری شروع کر دی تھی۔ چنانچہ فیض کے اپنے الفاظ میں:

"شعر گوئی کا کوئی واحد عذرِ گناہ تو مجھے نہیں معلوم۔ اس میں بچپن کی فضائے گرد و پیش میں شعر کا چرچا، دوست احباب کی ترغیب اور دل کی لگن سبھی کچھ شامل ہے۔ یہ نقشِ فریادی کے پہلے حصے کی بات ہے جس میں ۲۹-۱۹۲۸ء سے ۱۹۳۵ء تک کی تحریریں شامل ہیں جو ہماری طالب العلمی کے دن تھے۔ یوں تو ان سب اشعار کا قریب قریب ایک ہی ذہنی اور جذباتی واردات سے تعلق ہے اور اس واردات کا ظاہری محرک تو وہی ایک حادثہ ہے جو اس عمر میں اکثر نوجوان دلوں پر گذر جایا کرتا ہے۔" (دستِ تہِ سنگ، ص: ۱۶)

زمانۂ طالب علمی میں شعر گوئی کی تحریک کسی جذباتی حادثے کے باعث تھی۔ اس "حادثہ" کی یادگار ایک نظم "نذر۔۔۔۔" (مطبوعہ: راوی، نمبر ۲، ۱۹۳۲ء) ملتی ہے جس پر مدیر راوی نے حاشیہ میں یہ نوٹ لکھا "جی چاہتا ہے ایک نام لکھ دوں"۔ یہ نظم "نقشِ فریادی" میں شامل نہیں ہے۔ اس لئے تاریخی دلچسپی ریکارڈ اور فیض کی یاد دہانی کے لئے درج کرتا ہوں۔

طربِ زارِ تخیل شوقِ رنگیں کار کی دنیا
مرے افکار کی جنت مرے اشعار کی دنیا
شبِ مہتاب کی سحر آفریں مدہوش موسیقی
تمہاری دل نشیں آواز میں آرام کرتی ہے
بہار آغوش میں لپٹی ہوئی رنگینیاں لے کر
تمہارے خندۂ گل ریز کو بدنام کرتی ہے

تمہاری عنبریں زلفوں میں لاکھوں فتنے آوارہ
تمہاری ہر نظر سے سینکڑوں ساغر چھلکتے ہیں
تمہارا دل حسیں جذبوں سے یوں آباد ہو گویا
شفق زارِ جوانی میں فرشتے رقص کرتے ہیں
جہانِ آرزو پر بے رخی دیکھی نہیں جاتی

فطری شاعر سے "جہانِ آرزو پر بے رخی دیکھی نہیں جاتی" اسے تو ہر لحاظ سے اظہار کرنا ہی تھا۔ وجہ جو بھی ہو لیکن یہ ہے کہ فیض نے بھی غالب اور اقبال کی مانند کم عمری سے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار شروع کر دیا تھا۔ ان کے بچپن کا کلام تو دستیاب نہیں البتہ گورنمنٹ کالج لاہور کے مجلہ "راوی" کے ۱۹۲۹/۳۴ء کے پرچے دیکھنے پر فیض کی ابتدائی شعری کاوشوں کے نقوش مل جاتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نظمیں اور غزلیں "نقشِ فریادی" میں شامل ہیں۔ باقی متروک کلام ان پرچوں میں محفوظ ہو گیا ہے چنانچہ سالِ سوم میں فیض ایسے شعر کہہ رہے تھے ؎

مے تنہائی دل افروز ہو میں ہوں تُو ہو
چاندنی رات ہو، خاموش کنارِ جو ہو
ایک ہو جائیں خوشی میں ہماری روحیں
جیسے دو پھول ہوں اور ایک ہی خوشبو ہو[۱]
مرے نالوں سے امشب پوچھتی تھی انکی معصومی
کوئی کیوں رات کی خاموشیوں میں اٹھ کے روتا ہو[۲]

اس کے بعد کے متروک اشعار ملاحظہ ہوں:

فضائے دل پہ اداسی بکھرتی جاتی ہے
فسردگی ہے کہ جاں تک اترتی جاتی ہے

---

(۱) راوی، اکتوبر ۱۹۲۹ء (۲) راوی، دسمبر ۱۹۲۹ء

فریبِ زیست سے قدرت کا مدعا معلوم
یہ ہوش ہے کہ جوانی گذرتی جاتی ہے[1]

موت ! مجبورِ تمنا کی بہشتِ آرزو
زندگی دکھے دلوں کی دکھ بھری فریاد ہے
یاد ہے وہ سر کہ جس میں اب ترا سودا نہیں
عشرتِ جاوید وہ دل جس میں تیری یاد ہے[2]

راوی (اکتوبر ۱۹۳۲ء) کے شمارے میں فیضؔ کی دو غزلیں چھپی ہیں جن میں سے یہ غزل "نقشِ فریادی" میں ہے ؎

ہر حقیقت مجاز ہو جائے ۔ کافروں کی نماز ہو جائے

اور یہ غزل شامل نہیں ہے ؎

شباب کو مئے الفت کی احتیاج سہی ۔ بساطِ دہر پہ جور و ستم کا راج سہی
یہ مانا نگہہ طلب سرفرازِ دہر نہیں ۔ اک آرزو ہے سو شرمندۂ امید نہیں
ٹھہر ٹھہر دلِ بے تاب آفرش کب تک ۔ کبھی تو سوختہ جانوں کو نیند آئے گی

شاید ان طالب علمانہ شعری کاوشوں کی اس زمانے میں اتنی اہمیت نہ ہو گی لیکن آج یہ اور اس نوع کے دیگر اشعار اس بنا پر اہم ہو جاتے ہیں کہ مشقِ سخن کے ابتدائی دور میں فیضؔ میں فنی پختگی پیدا ہو چکی تھی۔ فنی پختگی بذاتِ خود کوئی اہم خصوصیت نہیں ۔کم از کم فیضؔ ایسے شاعر کے لئے یہ بالکل غیر ضروری ہے کہ وہ اپنے ہم عصروں سے محض فنی پختگی کی بنا پر ہی ممتاز نہیں ہوئے۔ اس دور کے یہ اشعار آج اس لئے اہم ہیں کہ ان میں وہ مخصوص لہجہ ملتا ہے ۔جس نے بعد میں ان کی غزل میں فنی نکھار کے بعد اپنا منفرد رنگ پیدا کیا۔ اس لئے یہ اشعار محض "نوادرات" کی حیثیت نہیں رکھتے۔ ہر چند کہ فیضؔ کا ان میں گھٹنوں چلنا محسوس ہوتا ہے۔ ویسے بھی بی۔ اے کے بعد فیضؔ آج کے فیضؔ کے ہم سبق نظر آتے

---

[1] راوی ۱۹۳۲ء [2] راوی، دسمبر ۱۹۳۲ء

ہیں۔ واضح رہے کہ اس دور میں فیض یہ نظمیں لکھ چکے تھے۔ "خدا وہ وقت نہ لائے" (۱۹۳۱ء) "سرود شبانہ" (۱۹۳۲ء) "اقبال" (۱۹۳۳ء) اور "اعتراف" (۱۹۳۴ء) "نقشِ فریادی" میں درج یہ شعر ۱۹۳۱ء کا ہے۔

ادائے حسن کی معصومیت کو کم کر دے
گناہ گار نظر کو حجاب آتا ہے

ابتدائی شاعری کی ان کاوشوں کے فنی منصب سے قطع نظر یہ طے ہے کہ فیض نے نسبتاً کم تعداد میں غزلیں لکھ کر بھی اپنے لئے بحیثیت غزل گو وہ منفرد مقام بنایا کہ پاک و ہند کے صاحبِ طرز غزل گو شعراء میں شمار ہوئے۔ یہی نہیں بلکہ اپنے مخصوص اسلوب اور طرزِ ادا سے انہوں نے ہمعصر غزل کے امکانات میں بھی اضافہ کیا۔ لیکن ایک بات ہے کہ ترقی پسند غزل سے وابستہ مخصوص علامات اور اسالیب کے تناظر میں فیض کی غزل اپنی تمام خوبیوں اور تغزل کے باوجود ترقی پسند غزل کے مخصوص مزاج سے عاری نظر آتی ہے۔ یہ خوبی ہو سکتی ہے اور خامی بھی۔ اس کا انحصار دیکھنے والے کی نگاہ پر ہو گا۔ ایسے یوں سمجھئے کہ غالب کا یہ مشہور شعر

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خونچکاں　　　　ہر چند ہاتھ اس میں ہمارے قلم ہوئے

پڑھ کر کیا ذہن فیض کے اس شعر کی طرف نہیں جاتا؟

متاعِ لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے
کہ خونِ دل میں ڈبو لی ہیں انگلیاں میں نے

سوال یہ ہے کہ غالب نے فیض کو (ANTICIPATE) کیا یا فیض نے غالب کی پیروی کی؟ یہ صرف ایک شعر کی بات نہیں بلکہ ایک جذبے کی مشابہت کا مسئلہ ہے۔ اگر دونوں ایک خاص صورتِ حال میں ایک طرح سے سوچ سکتے ہیں تو یہ سوال بھی کیا جا سکتا ہے کہ اگر غالب ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ ہوتا؟ یا فیض سسکتی مغل حکومت کے سربراہ کے "استادِ شاہ" ہوتے تو کیا رنگِ سخن اپناتے؟ اسے محض "ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا" کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ یہ عصری سوچ کو غزل کے مزاج سے

ہم آہنگ کرنے یا اپنی انفرادیت کے اظہار (یا پھر عدم اظہار) کا مسئلہ ہے۔

فیض کے ضمن میں یہ اس لئے بھی اہم ہے کہ اپنی تمام انقلابی سوچ اور انقلابی افکار کے باوصف انہوں نے غزل کے کلاسیکی اسلوب کو ترک نہیں کیا بلکہ فارسی تراکیب اور کسی حد تک مفرس دکشن کی بنا پر وہ غالب کی طرز ادا کے خاصے قریب نظر آتے ہیں۔ وہ کلاسیکی اسلوب کے اس حد تک رسیا ہیں کہ نظمیں بعض اوقات غزل اور وہ بھی غالب کی غزل معلوم ہوتی ہیں۔ فیض کا یہ مصرع:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر

بالکل غالب کی زبان کا حامل ہے (یہ محض مثال کے لئے ہے اسی انداز سے فیض کا مطالعہ ایک جداگانہ مضمون کا متقاضی ہے)

جس عہد میں فیض کے ادبی شعور نے آنکھیں کھولیں اس میں اقبال کی قومی شاعری اور معرب اسلوب کے ساتھ ساتھ اختر شیرانی کی گیت نما نظموں اور عذرا اور سلمیٰ کا چرچا تھا۔ اس عہد کے نوجوان شعراء کے لئے ایک طرف "شاعرِ اسلام" اور دوسری طرف "شاعرِ رومان" کی صورت میں دو قوی مقناطیس موجود تھے۔ مگر معلوم ہوتا ہے کہ فیض نے شعوری طور سے خود کو دونوں اثرات سے بچائے رکھا۔ اختر شیرانی کی سطحی رومانیت کی کشش عارضی تھی اور اقبال تو اپنی ذات میں نظم (اور کسی حد تک غزل) کے تمام امکانات کو یوں جمع کر چکے تھے کہ ان کا تتبع سودمند ثابت نہ ہو سکتا تھا۔ اسی لئے ان کی زندگی میں "اقبال" پر نظم لکھنے کے باوجود وہ موضوعات اور اسالیب دونوں کے لحاظ سے ان سے غیر متاثر نظر آتے ہیں۔

نقشِ فریادی کی غزلوں میں فیض نے خود کو غزل کے عام موضوعات تک محدود رکھا۔ چند مثالیں پیش ہیں۔

حسن مرہونِ جوشِ بادۂ ناز — عشق منت کشِ فسونِ نیاز
تیری رنجش کی انتہا معلوم — حسرتوں کا مری شمار نہیں
عمر بے سود کٹ رہی ہے فیض — کاش افشائے راز ہو جائے
چشمِ میگوں ذرا ادھر کر دے — دستِ قدرت کو بے اثر کر دے

یہ عہدِ ترکِ محبت ہے کس لئے آخر — سکونِ قلب اِدھر بھی نہیں اُدھر بھی نہیں
اور کیا دیکھنے کو باقی ہے ! — آپ سے دل لگا کے دیکھ لیا!
تیرے در تک پہنچ کے لوٹ آئے — عشق کی آبرو ڈبو بیٹھے !

یہ اور اسی انداز کے اشعار کافی تعداد میں مل جاتے ہیں۔ غزل میں چند استثنائی اشعار سے قطع نظر فیضؔ ایک روایتی غزل گو کی مانند معاملات حسن وعشق اور وارداتِ قلب کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں جبکہ اسی مجموعے میں ان کی یہ نظمیں بھی شامل ہیں "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" "چند روز اور مری جان" "کتے" "بول" اور "موضوعِ سخن"۔ ان نظموں میں فن کی اساس مقصدیت پر استوار ہے۔ یہ نظمیں اس عہد کے مروج ترقی پسند شعری فلسفے کی زندہ تفسیریں ہیں۔

نقشِ فریادی میں فیضؔ کی غزل اور نظم کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھنے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ گویا انہوں نے ان دونوں کی صورت میں اپنی تخلیقی شخصیت کو دو لخت کر دیا۔ اس حد تک کہ نظم گو فیضؔ اور غزل گو فیضؔ ایک ندی کے دو کناروں پر ایک دوسرے سے دور دور کھڑے نظر آتے ہیں۔ بعض مواقع پر اسلوب ان دونوں کناروں پر پل کا کام کر جاتا ہے ورنہ دونوں اپنی اپنی حیثیت میں منفرد نظر آتے ہیں۔ نظم کو انہوں نے خارجی دنیا کے غم و الم اور اجتماعی دکھ درد کے لئے وقف رکھا تو غزل ذات کے اظہار اور دل کی دنیا کے لئے مخصوص رہی۔ ترقی پسند ادب کی تحریک میں جس شد و مد کے ساتھ خارجیت پر زور دیا جاتا رہا ہے اور داخلیت جس طرح قابلِ مذمت گردانی گئی ہے اسے ملحوظ رکھ کر فیضؔ کی غزل دیکھیں۔ یہ امر معنی خیز ہے کہ انہوں نے تمام نظمیں "دوسروں" کے لئے وقف کر دینے کے باوجود غزل کی صورت میں ایک گوشہ اپنے دل کے لئے بھی محفوظ رکھا۔ فیضؔ نے "دستِ صبا" کے ابتدائیہ میں لکھا ہے

"شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔ گرد و پیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اسکی بینائی پر ہے، اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے

شوق کی صلاحیت اور لہو کی حرارت پر۔ اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جد و جہد
چاہتے ہیں۔ حیاتِ انسانی کی اجتماعی جد و جہد کا ادراک اور اس جد و جہد میں
حسبِ توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔ فن اسی
زندگی کا ایک جزو اور فنی جد و جہد اسی جد و جہد کا ایک پہلو ہے۔"

یہ خالص ترقی پسندانہ سوچ ہے اور ان کی بیشتر نظموں کی تفہیم کے لئے روشنی کا ماخذ۔ لیکن غزلوں میں فیض نے نظموں کی مانند واشگاف انداز اپنانے کے برعکس انہیں غزل کے کلاسیکی آہنگ اور مخصوص اسلوب میں یوں بیان کیا، بلکہ زیادہ بہتر تو یہ کہ یوں چھپایا کہ شعر میں معنی کی تہ داری پیدا ہو گئی۔ یہ انداز غیر محسوس کن طور پر ان کی غزلوں میں نمایاں سے نمایاں تر ہوتا گیا ہے۔ دستِ صبا کی غزلوں سے اشعار میں معانی کی ان دو جہات کا رنگ گہرا ہونا شروع ہوتا ہے اور بعد کے مجموعوں میں یہ مزید پختگی پکڑتا جاتا ہے جس کے نتیجے میں نقشِ فریادی کی نظموں اور غزلوں کے مطالعہ سے جذبے کی جس دو رنگی کا احساس ہوتا تھا۔ وہ یک رنگی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ چنانچہ دستِ تہِ سنگ اور زنداں نامہ میں فیض کی غزل بھی اسی جذبے میں رنگی ہوئی ملتی ہے جس نے نظموں میں اظہار پایا۔

دستِ صبا کے یہ اشعار اس سلسلہ میں بطور مثال پیش کئے جا سکتے ہیں :

تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے — تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

وہ جب بھی کرتے ہیں اس نطق و لب کی بخیہ گری — فضا میں اور بھی نغمے بکھرنے لگتے ہیں

یہ ضعف ہے یادِ حریفانِ بادہ پیما کی — کہ شب کو چاند نہ نکلے نہ دن کو ابر آئے

عجزِ اہلِ ستم کی بات کرو — عشق کے دم قدم کی بات کرو

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا — پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

گلوئے عشق کو دارورسن پہنچ نہ سکے　　　تو لوٹ آئے ترے سر بلند کیا کرتے

ہو کہ مفت لگادی ہے خونِ دل کی کشید　　　گراں ہے اب کہ مئے لالہ فام کہتے ہیں

ان اشعار میں فیض نے خارجی زندگی کی تلخیوں کی شدت کو تغزل سے کم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس مقصد کے لئے اپنے بعض اور معصروں کی مانند فیض نے بھی غزل کے مخصوص علائم سے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ قدیم اردو غزل نے آج کے جدید غزل گو اور کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو اتنا ضرور ہے کہ گل و بلبل، کنج و قفس مجنوں و صحرا اور رقیب و محتسب وغیرہ ایسے الفاظ اور ان سے وابستہ تلازمات کے جو سلسلے ملتے ہیں ان کی بنا پر ان الفاظ کے استعمال سے ہر نوع کے معانی کی جہات کے در وا کئے جا سکتے ہیں۔ فیض نے بھی غزل میں اظہار کی اس صورت سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی ہے بلکہ فیض اور بعض دیگر غزل گو ترقی پسند شعراء کی غزلوں سے یہ نکتہ بھی مترشح ہوتا ہے کہ جہاں اپنے پیغام کی ترسیل اور ابلاغِ مقاصد کے لئے نظموں میں نئی علامات اور اشارات وضع کئے گئے وہاں غزل میں پرانی علامات اور مقبول اشارات سے بھی کام چلایا چنانچہ فیض نے ایامِ اسیری کی غزلیات میں غزل کے اس مخصوص اظہار سے وابستہ سہولتوں سے ہر ممکن طریقے سے فائدہ اٹھایا اور فیض کے لئے یہ مشکل بھی نہ تھا کہ ان کا فنی شعور غزل کی کلاسیکی روایات میں یوں رنگا ہے کہ اظہار کی ہر منزل ان کے لئے آسان ہو جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اگر یہ معلوم نہ ہو کہ یہ فیض کے اشعار ہیں اور جیل میں لکھے گئے تھے تو انہیں کسی بھی کلاسیکی استاد کا کلام سمجھا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

ستم کی رسمیں بہت تھیں لیکن، نہ تھی تری انجمن سے پہلے
سزا، خطائے نظر سے پہلے، عتاب، جرمِ سخن سے پہلے

بزمِ خیال میں ترے حسن کی شمع جل گئی　　　درد کا چاند بجھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

نہیں شکایتِ ہجراں کہ اس وسیلے سے　　　ہم ان سے رشتۂ دل استوار رکھتے ہیں

در وہی ہے تو آستاں ہے وہی　　　جاں وہی ہے تو جانِ جاں ہے وہی

یہ سب مثالیں زنداں نامہ سے لی گئی ہیں اور ایسی مثالوں کی کمی نہیں۔ دست تہ سنگ

میں بھی ایسے اشعار ملتے ہیں۔ ان اشعار کے مطالعے سے یہ احساس ہوتا ہے کہ فیض کی غزل کی اساسی صفت ان کا انقلابی نعرہ نہیں بلکہ وہ شاعرانہ لہجہ ہے جس سے وہ انقلابی نعرہ کو کیموفلاج کرتے ہیں اور تغزل کا وہ آہنگ ہے جس سے وہ تلخ حقائق کی "کرختگی" کو ملائم کرتے ہیں عشق کی طرح انقلاب بھی ایک بخار بلکہ بعض صورتوں میں تو ایک ایسا متعدی بخار ہوتا ہے کہ یہ اظہار نہ پائے تو فرد اندر ہی اندر سلگتا ہے لیکن اظہار پانے پر، ہر نوع کے پیرائے اظہار اپنانے پر بھی حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا کا احساس ہوتا رہتا ہے۔ یہ احساس زیادہ شدید ہو تو اعصاب کے جنون پر منتج ہوتا ہے۔ اسی سے عام صلاحیتوں اور اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں والے فنکاروں میں امتیاز پیدا ہوتا ہے۔ عام شاعر جذبے کے جس سیلاب میں بے بس تنکے کی طرح بہہ جاتا ہے اعلیٰ شاعر اپنے تخلیقی شعور سے اس بپھرے جذبے کو گویا پابہ زنجیر کر دیتا ہے۔ اسے یوں سمجھئے گویا بند باندھ کر وافر پانی کا ذخیرہ کر لیا اور پھر حسب منشا اس سے کام لیتے رہے۔ اس کے نتیجے میں اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کے حامل فنکار میں وہ قوت پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی اور اس کے ہنگاموں سے منقطع بھی نہیں ہوتا لیکن یہ اس کی تخلیقی شخصیت کا اعجاز ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے بھنور میں ہونے کے باوجود بھی "طوفان کی آنکھ" کی مانند اپنے گرد سکون کا ایک دائرہ بنائے رکھتا ہے سکون کا یہ دائرہ اس کے فن سے تشکیل پاتا ہے اور اس کے نتیجے میں معاف زیست میں شامل ہونے کے ساتھ وہ خود کو اس پیکار سے بلند تر محسوس کرتے ہوئے جس تجربے سے خود گذر رہا ہوتا ہے اپنی بلند سطح سے وہ "دوسرے آدمی" کی طرح اسی کا ادراک اور پھر تجزیہ بھی کرتا جاتا ہے۔ فیض کی غزل میں یہی خوبی نظر آتی ہے اور طوفان بداماں ہونے کے باوجود بھی ان میں "طوفان کی آنکھ" ایسا سکون پایا جاتا ہے۔

اُردو ادب کا جوگی —— ابنِ انشاؔ

سیدھے من کو آن دبوچیں، میٹھی باتیں، سُندر بول
میرؔ، نظیرؔ، کبیرؔ اور انشاؔ سارا ایک گھرانا —— ہُوا

ابن انشاؔ نے "اس بستی کے اک کوچے میں" کے دیباچہ میں اپنی نظموں اور غزلوں کو "ذاتی جوگ بجوگ کی دھوپ چھاؤں" قرار دیا تھا۔ یوں جوگ کو ابن انشا کی شعری تخلیقات کا بنیادی رنگ اور شعری کائنات کا بنیادی محور قرار دیا جا سکتا ہے لیکن بات اسی پر ختم نہیں ہوتی کیونکہ جوگ محض شاعری میں ہندی الفاظ لانے کا نام نہیں ہے بلکہ جوگ زندگی بسر کرنے کے رویے کا نام ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ اندازِ زیست سے بڑھ کر شعورِ زیست ثابت ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد عرفانِ ذات کے لئے یہ منزل نما بھی بنتا ہے۔ دیکھا جائے تو درحقیقت اس سے ابن انشا اور دیگر ہندی شاعروں میں امتیاز بھی کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ جمیل الدین عالی سے لے کر تاج سعید تک کئی شعراء نے اپنے شعری اسلوب میں ہندی الفاظ و محاورات سے کام لیا اور خوب لیا لیکن اس کے باوجود وہ ابن انشا کی مانند جوگی نہیں کہلا سکتے اس لئے کہ وہ جوگی نہیں تھے۔

آج جبکہ وطنِ عزیز کے دانشوروں میں صوفی بننے کا چلن "اِن" ہے تو ایسے میں ابن انشا کا خود کو جوگی قرار دینا خوش آئند معلوم ہوتا ہے لیکن یہ جوگی ہندوؤں کا روایتی جوگی

نہ تھا۔ یہ گیروے کپڑے پہن کر کھڑتالیس بجانے والا جوگی بھی نہیں اور نہ ہی یہ جوگ کے مسلمات کا اندھا پیرو ہے ۔ دراصل ابنِ انشا لباس کا نہیں من کا جوگی تھا، جوگ بجوگ اس کا پیشہ نہ تھا بلکہ دنیا اور اس کے باسیوں کو دیکھنے پرکھنے اور انہیں سمجھنے کے لئے روشنی کا ایک زاویہ تھا۔ ایسا زاویہ جس کی روشنی میں بھگتی تحریک کی جوت شامل تھی۔

ابنِ انشا نے اگرچہ عام دنیادار لوگوں جیسی عام نارمل زندگی بسر کی لیکن یہ اس کا ظاہری روپ ہوگا کیونکہ شعر کا پردہ اٹھانے پر اندر سے بھگتی دور کا جوگی نکل آتا ہے۔ ایسا جوگی جو سورداس اور کبیر کی جذباتی دنیا میں سانس لیتا ہے ۔جوگ کو اگر ایک نفسی واردات سمجھا جائے اور دروں بینی کا تجربہ تو پھر اس کا گیان ہر ایک کو ہو سکتا ہے ۔ اس کے لئے انگ بھبھوت رچا کر جنگل میں دھونی رمانے کی بھی ضرورت نہیں ۔ ویسے جوگی بھی جب بستیوں سے منہ موڑ کر بنوں میں بسرام کرتے تھے تو یہ ترکِ دنیا محض ترک نہ تھی بلکہ جوگ کے تجربہ کی گھمبیرتا کے گیان کے لئے ہوتی تھی ۔ یقیناً جوگ کا یہ تجربہ اتنا شانت کر دینے والا ہوگا ، اتنا مدھر ہوگا اور اتنا گھمبیر ہوگا کہ دنیا کی قیمت کی صورت میں یہ سودا سستا ثابت ہوتا ہوگا —— کیا ابنِ انشا نے انسانوں کے جنگل، شور کے جنگل اور کٹھور پن کے اس جنگل میں اپنا من شانت کیا ؛ میرے خیال میں نہیں اس لئے کہ ہر پگ پر دنیا کے دھوکے اور مایہ کا احساس کانٹے کی طرح چبھتا تھا شاید اسی لئے اس نے ایسے خیالات کا اظہار کیا تھا :

اے جوگی اے درویش	کیوں عمر گنوائے رہتا ہو
کیوں تن پر راکھ بھبھوت ملے	تو گورکھ ناتھ کا چیلا ہو
یہ لوپ سبھا یہ چمچ کچھ بھی نہیں	یہ جوگ بجوگ بھی دھوکا ہے

جو تجھ سے جدا سب مایا ہے
پا اپنے کو گر پاتا ہے!

کیوں اور یہ جی کو رجھاتا ہے	یہ پیت کی ریت تو پھندا ہو
جو ہارا جان سے ہار گیا	جو جیتا وہ بھی بد سوا ہو

دھونی نہ رما بسرام نہ کر   بس الکھ جگا کر چلتا ہو

تو اپنا رہ تو اپنا بن

تو انشا ہے تو انشا ہو

تو انشا ہے تو انشا ہو ـــــ اس مصرع میں گہرے معانی کی پرتیں ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ جوگ بجوگ بھی "تو انشا ہو" کے لئے تھا۔ "تو انشا ہو" عرفان کا وہ لمحہ ہے جب بیاکل من سکھ کا جھولنا جھولتا ہے اور نراش جیون میں آشا اوشا بن کر سکتی ہے۔ مگر ابن انشا کا یہی المیہ تھا کہ وہ انشا ہونے کی منزل نہ پا سکا۔ جیون ڈور کا الجھا سرا نہ سلجھا سکا اور اسی لئے وہ اشانت تھا۔

ابن انشا نے ایک نظم "انشا جی ہے نام انہی کا" میں اپنے اداس سنسار اور اشانت جیون کی جو کویتا سنائی ہے وہ تنقیدی لحاظ سے بھی بے حد اہم ہے۔ اس میں ابن انشا نے سلطان باہو کے انداز پر "ہو" کی تکرار سے جہاں تال الیا مدھر آہنگ پیدا کیا وہاں جوگ کا اپنا مخصوص فلسفہ بھی بیان کیا ہے:

جوگ بجوگ کی باتیں جھوٹی سب جی کا بہلانا ـــ ہُو

پھر بھی ہم سے جاتے جاتے ایک غزل سن جانا ـــ ہُو

ساری دنیا عقل کی بیری کون یہاں پر سیانا ـــ ہُو

ناحق نام دھریں سب ہم کو 'دیوانا' دیوانا ـــ ہُو

نگری نگری لاکھ دوارے، ہر دوارے پر لاکھ سخی

لیکن جب ہم بھول چکے ہیں دامن کا پھیلانا ـــ ہُو

ایک ہی صورت ایک ہی چہرا بستی پربت جنگل پینٹھ

اور کسی کے اب کیا ہوں گے چھوڑ ہمیں بھٹکانا ـــ ہُو

ہم بھی جھوٹے تم بھی جھوٹے ایک اسی کا سچا نام

جس سے دیپک جلنا سیکھا، پروانا جل جانا ـــ ہُو

ان اشعار میں "تو انشا ہو" کا جذبہ زیریں سطح پر لہریں مارتا ہے اور تلاش کا عمل

دائرہ در دائرہ پھیلتا جاتا ہے ۔ یہ دائرے دُور دُور تک پھیلتے جاتے ہیں لیکن "ہُو" کی صوفیانہ پکار کی صورت میں اپنے مرکز سے پیوست بھی رہتے ہیں :

اسی جذبہ نے ایک اور موقع پر یوں اظہار پایا :

جو نگری نگری بھٹکائے ، ایسا بھی نہ کانٹا ہو
کیوں شہر تجا کیوں جوگ لیا ، کیوں وحشی ہو کیوں رسوا ہو
ہم جب دیکھیں بہروپ نیا ، ہم کیا جانیں تم کیا کیا ہو

"ہم کیا جانیں تم کیا کیا ہو ؟" واقعی ابنِ انشا بہت کچھ تھا ۔

ابنِ انشا کی تخلیقی شخصیت کئی جہات کی حامل تھی ۔ شاعر ، مترجم ، مزاح نگار ، سفرنامہ نگار ، کالم نگار اور اس پر مستزاد اس کا اچھا انسان ہونا ۔ یہ انسانی امر اس کی تخلیقات کے مقابلہ میں شاید اتنا اہم محسوس نہ ہو لیکن اسے باقی کے مقابلہ میں بلحاظِ اہمیت کم نہیں قرار دیا جا سکتا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ابنِ انشا کی شخصیت کا یہ پہلو اس کی تخلیقات میں انسان دوستی کی صورت میں بالواسطہ طور پر اظہار پاتا ہے چنانچہ اس خصوصیت نے جہاں اسے محبت کرنے والے دوستوں کا وسیع حلقہ دیا وہاں اس کے شعری مزاج کو اس تلخی اور جھنجلاہٹ سے بھی پاک رکھا جو بسا اوقات مردم بیزار جدید شعرا کا ٹریڈ مارک محسوس ہوتی ہے ۔

ابنِ انشا پیدائشی جوگی نہ تھا مگر شاعری کا یہ جوگ اس کی تخلیقی ریاضت کا ثمر ہے اور وہ خاصے طویل راستہ سے اس منزل تک پہنچا ہے ۔ پاکستان کی پہلی دہائی میں جو ترقی پسند شعرا منظرِ عام پر آئے ابنِ انشا ان میں نمایاں حیثیت کے حامل تھے ۔ "چاند نگر" کی شاعری اسی دور کی یادگار ہے ۔ اس زمانہ میں ابنِ انشا کی ایک طویل نظم "بغداد کی ایک رات" نے بہت شہرت حاصل کی تھی ۔ اس نظم میں حرماں سے ایک سلگتی کیفیت کا تو احساس ہوتا ہے لیکن تلخ نوائی نہیں ملتی ۔ نظم کی داخلی فضا میں جذباتی توازن سے فنی ہم آہنگی ملتی ہے اور احساسات کے مدوجزر کے ساتھ ساتھ الفاظ اور ان سے وابستہ تلازمات ڈوبتے اور ابھرتے محسوس ہوتے ہیں ۔ ابنِ انشا کی یہ نظم بلاشبہ جدید شعری ادب میں ایک اہم ترین اضافہ قرار دی جا سکتی ہے ۔

ابنِ انشا کی شعری کائنات میں بقول اس کے :

پریم کا کاسہ، روپ کی بھکشا، گیت غزل، دوہے، کویتائیں

سب کچھ پتا ہے اور یہی کچھ وہ دوسروں کو بھی دے سکتا تھا چنانچہ ایک شعر میں یوں کہا :

اور تو فیض نہیں کچھ مجھ سے اے بے حاصل اے بے مہر

انشاجی سے نظمیں، غزلیں، گیت، کبت لکھواتی جا

ابنِ انشا نے ہر میڈیم میں اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار کیا تھا لیکن غزل سے اس کی طبیعت کو خاص مناسبت معلوم ہوتی ہے اور غزل بھی دوہہ نما۔ یہ محض اتفاق ہے کہ اس کی صرف ایک غزل :

انشاجی اٹھو! اب کوچ کرو اس شہر میں جی کو لگانا کیا

پر لگا کر اڑ گئی اور بلا شبہ اسے بچے بچے نے گایا لیکن اس ایک مقبول ترین غزل کے ساتھ اس کی مقبول غزلوں کا ذخیرہ ختم نہیں ہو جاتا بلکہ ایسی ایسی بہت سی غزلیں ہیں۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ ابنِ انشا نے جو نظمیں دوہے کے اسلوب میں لکھیں وہ غزل کی کوملتا اور سندرتا لئے ہوئے ہیں۔ وہی جذبہ کا رچاؤ اور وہی آس نراش کی جوالا جو کبھی بل کھا کر ابھرتی اور بھڑکتی ہے تو کبھی دب کر کملا جاتی ہے۔ ابنِ انشا نے ان غزلوں یا غزل نما نظموں میں اردو کی غالب شعری روایت سے انحراف کرتے ہوئے مفرس اسلوب کے برعکس ہندی کے سبک اور کومل الفاظ سے ان کا سنگھار کر کے ان کی سندرتا کو من موہنا روپ دیا۔ اسی لئے ابنِ انشا کی آواز الگ اور لہجا منفرد تھا اس حد تک کہ اگر انہیں دیوناگری پیتی میں لکھ دیں تو یہ "اُدھر" کی چیزیں بن جائیں۔ مثال ملاحظہ ہو :

سانجھ سے اک ست کوی بول گیت منوہر گاتا جائے

پل پل بڑھتے اندھکار میں دھیان کے دیپ جلاتا جائے

اک سم سم سے لاکھ جھروکے روشنی کے کھلواتا جائے

سارے جگ کا روپ سمیٹے جھولی پھر پھیلاتا جائے

اکتارے کا میگھ، دوت تانوں کا مینہہ برساتا جائے

چنچلتا، مسکان، مدھرتا، کیا کیا پھول کھلاتا جائے
جانے کس بستی، کس پربت، کس بن کو مدماتا جائے
قدموں کی پہچان مٹاتا، راہوں کو الجھاتا جائے
جگ کے بھید اجاگر کرتا اپنے بھید چھپاتا جائے
گیتوں کی جوالا بھڑکاتا تن من کو پگھلاتا جائے
بیتی گھڑیوں کی یادوں کے تیروں سے برماتا جائے
بھٹکاتا بہلاتا بے کل کرتا دھیر بندھاتا جائے

گزشتہ تیس برس کی شعری تاریخ کا جائزہ لینے پر الفاظ کے بارے میں کئی رویے نمایاں ہوتے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ شعرا تھے جنہوں نے الفاظ کو سومنات کا بت جانا تو خود کو محمود غزنوی ——— چنانچہ نئی لسانی تشکیل کا گرز لے کر الفاظ پہ پل پڑے اور توڑ موڑ کر انہیں ادھ مُوا کر دیا اس میں چونکا دینے کی سنسنی اور اس سے حاصل ہونے والی شہرت تو تھی لیکن دائمی اہمیت کی حامل تخلیقات اور سنسنی خیز فلموں میں بہت فرق ہوتا ہے وہ خواہ کتنے ہی کھڑکی توڑ ہفتے رش کیوں نہ لے ایک دن اترنا اس کے مقدر میں ہوتا ہے سو یہی ان شعرا کا انجام ہوا۔ دوسری طرف وہ شعرا تھے جو اردو میں نئے الفاظ کا آہنگ شامل کرنے کے تجربات کر رہے تھے۔ ان دو گروہوں سے ہٹ کر کچھ شعرا ایسے بھی تھے جو شاعری میں غالب کی مقرس اور اقبال کی معرب روایات سے ہٹ کر ہندی الفاظ کی صورت میں ایک نئے شعری آہنگ کی جستجو کر رہے تھے۔ اگرچہ گیت اور دوہے کی بنا پر اردو میں ہندی الفاظ مروج رہے ہیں لیکن غزل کو دوہا بنا دینے کا کامیاب تجربہ ابن انشا نے کیا۔ ابن انشا نے ہندی الفاظ محض اس لئے نہ استعمال کئے تھے کہ یہ نرم آہنگ اور صوتی اعتبار سے متحرک اور رواں دواں تھے۔ اس انداز پر دیگر شعرا نے بھی ہندی الفاظ کو برتا ہے لیکن ابن انشا اور ایسے دیگر شعرا میں اس بات سے فرق پیدا ہوتا ہے کہ وہ ابن انشا نہ تھے نہ ان کے پاس ابن انشا کا طرز احساس تھا اور نہ ہی اس کا جوگ بجوگ! ابن انشا کی مانند اس کی شاعری کا مزاج بھی ایک جوگی جیسا ہے وہ

جوگی جو بستی نگر نگر گھومتا ہے جس کا من شہر میں شانتی نہیں پاتا۔ جو پریم رس میں ڈوبے گیت تو سناتا ہے لیکن پریم ڈور میں بندھ کر بھی نہیں رہ سکتا ـــــ انشاجی جو اپنا ناطہ میر کے بیت، کبیر کے کبت اور نظیر کے شعر سے جوڑے :

اس عشق کے درد کی کون دوا، سو شعر نظیر فقیر غنی[1]

میر و کبیر کے بیت کبت پڑھنے والے ابن انشا کا پریچہ کچھ یوں ہے :

انشا جی ہے نام انہی کا چاہو تو ان سے ملوائیں
ان کی روح دہکتا لاوا ہم تو ان کے پاس نہ جائیں
یہ جو لوگ بنوں میں پھرتے جوگی بیراگی کہلائیں
ان کے ہاتھ ادب سے چومیں ان کے آگے نوائیں
نہ یہ لال جٹائیں رکھیں نہ یہ انگ بھبھوت رمائیں
نہ یہ گیروا رنگ فقیری چولا پہن پہن اترائیں
بستی سے اتریں تو سارے پنگھٹ کی سندر بالائیں
ان کی پیاس بجھانے کو خود امڈ گھمڑ بادل بن جائیں
نگری نگری گھومنے والوں میں ان کی مشہور کتھائیں
ویسے بات کرو تو لاج کے مارے انکھیں جھک جھک جائیں
نا ان کی گدڑی میں تانبا پیسہ نہ منکے مالائیں
پریم کا کاسہ روپ کی بھکشا گیت غزل دوہے کویتائیں

ابن انشا نے اپنے شعری مزاج میں جوگی کا ڈھال لیا کہ جوگی نے شعر کا چولا پہن لیا ـــــ اس میں امتیاز مشکل ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ ابن انشا کی عاشقانہ شخصیت کو اگر کسی ایک جذبہ، کسی ایک رجحان یا کسی ایک نقطہ سے واضح کرنا ہو تو وہ نقطہ ہے

---

[1] ایک اور موقع پر یوں کہا :

شعر میں نظیر بڑے　　جوگ میں کبیر بڑے

جوگ! یوں محسوس ہوتا ہے کہ غزل میں جس طرح عاشق، دیوانہ اور سودائی بنتا ہے کچھ اسی انداز پر ابن انشا کے پاس جوگی آتا ہے۔ اس خیال کو اس امر سے مزید تقویت پہنچتی ہے کہ ابن انشا نے ایک تو جوگی کو ہند و کلچر کے روایتی تناظر سے الگ کر لیا اور دوسرے جوگ بجوگ کے فلسفیانہ تصور سے بھی خصوصی شغف کا اظہار نہ کیا۔ چنانچہ اس انداز کے تمام اشعار میں ابن انشا نے جوگ کو عشق کی حرماں نصیبی، دل کی بے چینی اور فراق کی تلخی کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے۔ یوں ابن انشا کا جوگی اردو غزل کا روایتی جوگی بن جاتا ہے:

فرش پہ بیٹھے اک جوگی نے عرش کے چاند پہ ہارا جی
شعر ہمارے سننے والو —— رکھیو جان سے پیارا جی
ہر بستی ہر گھر پہ چنچل چاند نے چہرہ چمکایا!
اس جوگی کے حصے میں پر گھور اندھیرا ہی آیا
اُس نے سپنوں کے تاگوں کی چادر پھیلائی
اجیارا تو کیا ملتا —— جگ نے ٹھہرایا سودائی
یاروں نے سو سو جتنوں سے سمجھایا ناکام ہوئے
جوگی جی دامن ہی دامن پھیلائے بدنام ہوئے
دور افق پر چندا پل بھر ٹھٹکا، ہنس کر ڈوب گیا
انشا! ہاں وہ رستا جوگی، دنیا سے محجوب گیا

جوگی ابن انشا کی جذباتی دنیا کی مرکزی علامت ہے اس لئے ابن انشا انسان جوگی نہ ہو مگر ابن انشا شاعر یقیناً جوگی بن جاتا ہے اور جب جوگی اپنی بانی میں بات کرے گا تو وہی شبد لائے گا جو جوگ کو کویتا سنا سکتے ہوں، وہی کبت کہے گا جو جوگ بجوگ کا امین بن سکتے ہوں۔ یوں دیکھیں تو ہندی الفاظ ابن انشا کی شعری ضرورت بن جاتے ہیں۔ وہ جذبہ کی جس کوملتا اور سندرتا اور شیتلتا کی کتھا سنانا چاہتا تھا اس کے لئے مفرس اور معرّب اسلوب کی ضرورت نہ تھی۔

ابنِ انشا نے ایک باعمل اور کامران زندگی بسر کی، ایک اہم ادارہ کی کامیاب سربراہی کی، ایک مشہور اخبار میں مقبول کالم نگاری کی، کتابیں لکھیں اور جہاں نوردی کی محاورتاً نہیں بلکہ سچ مچ کی جہاں نوردی —— ابنِ انشا کی ایک کتاب ہے "ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں" اس عنوان میں خاصی کسرِ نفسی سے کام لیا گیا ہے حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے یعنی آگے آگے ابنِ انشا اور اس کے تعاقب میں مارکوپولو، ابنِ بطوطہ، ہیون سانگ، رچرڈ برٹن، کولمبس اور نہ جانے کون کون نظر آتے ہیں۔ ابنِ انشا وہاں بھی گیا جو چڑھتے سورج کی دھرتی ہے اور وہاں بھی جہاں سورج گدلے پانی کی جھیل میں ڈوبتا نظر آتا ہے اور سامنے چند میل کے فاصلے پر نظر آنے والے ساحل پر نئے دن کی تاریخ تبدیل ہوتی نظر آتی ہے —— یہ سب کیا تھا؟ یہ بھی ایک طرح کا جوگ تھا کہ مناظر کے تنوع میں دل کا درد نہ ڈوبا:

ہم نگری نگری گھومے تو	جب نکلے تھے آوارہ ہو
وہ لندن ہو، وہ پیرس ہو	وہ برلن ہو، وہ روما ہو
وہ کابل ہو، وہ بابل ہو	وہ جاوا ہو، وہ لنکا ہو
وہ ساحل لین ٹراٹن ہو	یا ساحتِ نیل و دجلہ ہو
وہ چین کا دیش وشال نہیں	یا پچھم دیس امریکا ہو
وہ چوٹی فیوجی یاما کی	یا الپس کا پربت اونچا ہو
وہ چھتیں گلابی لندن کی	یا نیلا آبِ جنیوا ہو
ان استنبول کی گلیوں میں	یا شب کی سیرِ براہ ہو
کچھ صورتیں تھیں کچھ پریں تھیں	کچھ اور بھی شاید دیکھا ہو
جہاں نظریں ٹھہری ٹھٹکی ہوں	جہاں دل کا کانٹا اٹکا ہو
پر ہم کو تو کچھ یاد نہیں	کچھ کھویا ہو، کچھ پایا ہو
ان باٹوں میں ان گھاٹوں میں	سنجوگ کا کوئی لمحہ ہو
ہم اپنے جو خود آپ نہیں	پھر بولو کون ہمارا ہو

یوں سمجھو شہر سرائے میں　　　شب بھر کے لئے کوئی اترا ہو
کوئی پردیسی کوئی سیلانی　　　وہ جس کا دور ٹھکانہ ہو
شام آئے سویرے کوچ کرے　　　جب دھندلا دھندلا رستہ ہو
جب دھرتی سونی سونی ہو
جب انبر پھیکا پھیکا ہو

پرانے وقتوں کے جوگی ان دیکھے بنوں میں من کا اکتارہ بجاتے تھے آج کے جوگی کے لئے بن نہیں رہے کیونکہ تو سیع شہر کے منصوبوں نے انہیں نگل لیا ہے۔ آج کے جوگی کا انسانوں کے جنگل میں بھٹکنا مقدر ہے اسی لئے تو بعض اوقات وہ گھر میں بن باس لیتا ہے۔ ابن انشا بھی عمر بھر اپنے مقدر کی تکمیل میں مصروف رہا۔ ملک ملک گھوم کر، ہنس کھیل کر، شگفتہ کالم لکھ کر اور پریم رس میں ڈوبی کویتائیں کہہ کر!

"بغداد کی ایک رات" سے لے کر "اس بستی کے اک کوچے میں" کی وہ بارنگ شاعری تک ابن انشا نے شعر میں جوگ بجوگ کے کئی روپ دکھائے ہیں اور وہ ہر روپ میں البیلا اور من موہنا ہے۔ میں نے مضمون کی ابتدا میں ابن انشا کے درشریف ہونے کی طرف اشارہ کیا تھا تو اس جوگ لینے میں بھی اس نے طبعی شرافت کا ثبوت دیا یعنی یہ نہیں کہ جوگ لیا اور سنگی ساتھیوں کو چھوڑ گیا بلکہ جوگی بن کر بھی اس نے اپنی فنکارانہ ذمہ داریوں کو نبھایا اور بڑے سلیقہ سے نبھایا! یوں یہ جوگ لینا بھی اس کے فنی آدرش کا ایک حصہ بن جاتا ہے یہی نہیں بلکہ اس نے جوگی پن کی کیفیت سے شعروں کی مالا پرو کر ہم ایسوں کو بھی اس تجربہ کی سندرتا کے رس کا مزا چکھایا —— ہم جو اتنے خوفزدہ ہیں کہ جوگ بھی نہیں لے سکتے۔

ابن انشا کا ایک شعر ہے:

پوچھو کھیل بنانے والے پوچھو کھیلنے والے سے!
ہم کیا جانیں کس کی بازی ہم جو پتے باون ہیں

—— اور پھر ایک دن تاش کا یہ پتہ ڈال کے پتے کی طرح ٹوٹ گیا اور انجان ہوا اس

میں بکھر گیا:

پتہ کانپا
ڈال سے ٹوٹا
جوگی کی جھولی میں گرا
اے جوگی تو کون؟

——پتہ ٹوٹا ڈال سے لے گئی پون اڑا —— لیکن یوں پتہ کی مانند ٹوٹ کر اس بیتے جوگ نے ایک اور روپ دھار لیا ایک اور نیا سوانگ رچا لیا اور کون جانے اب وہ پہلے سے زیادہ شانت ہو یا پھر پہلے سے بھی زیادہ جوگ:

نا اپنے کو پتا جانے ۔۔۔ نا خود کو جوگی پہچانے
دونوں پیاسے دونوں ہانپیں ۔۔۔ اک دوجے کی گود میں کانپیں
دونو اک دوجے میں سمائے ۔۔۔ کس سے پوچھیں کون بتائے
اے پتے تو کون؟ ۔۔۔ اے جوگی تو کون؟

"حیاتِ جاوید" کا تنقیدی مطالعہ

سعدی یا غالب کے مقابلہ میں (حالی کے الفاظ میں) سر سید کی "معزز لائف" لکھنا کہیں مشکل کام تھا۔ سعدی پر "حیاتِ سعدی" سے پہلے بھی بہت کچھ لکھا گیا تھا اور حالی نے اس میں کوئی ایسی انوکھی بات بھی نہ کی تھی۔ غالب سے حالی کو جو قربت اور تعلق تھا اس کی بنا پر اس کی باغ و بہار شخصیت کو لطائف وغیرہ کی امداد سے اُجاگر کرنا مشکل نہ تھا لیکن سر سید کا معاملہ اور تھا۔ سید بقیدِ حیات ہی نہ تھے (گو سر سید کی زندگی میں حیاتِ جاوید پر کام شروع ہو چکا تھا لیکن وہ اس کی اشاعت نہ دیکھ سکے) بلکہ ان کی ہمہ گیر شخصیت نے مذہبی عقائد، تعلیمی مقاصد، تمدنی اقدار، ادبی معائر، مجلسی آداب اور تاریخی نظریات وغیرہ کے لحاظ سے ملک بھر میں افکارِ نو کی جو آگ روشن کی اس سے جہاں ملک کے علمی حلقوں میں حرارت پیدا ہوئی وہاں اس نے متعصب اذہان کو ہلایا اور بھڑکایا بھی! اسی لئے سر سید اور ان کے معاون رفقائے کار کی سعیٔ مسلسل اور قلمی جہاد کے باوجود بھی ۱۸۹۴ء تک۔ جب کہ سوانح عمری پر کام کا آغاز ہوا۔ ان کی مخالفت میں کمی نہ آئی تھی اور یقیناً "حیاتِ جاوید" لکھتے وقت یہ تمام امور ان کے ذہن میں موجود ہوں گے۔ اس لئے تو اس طویل اور جامع سوانح عمری میں حالی نے محض حالاتِ زیست پر اکتفا نہ کرتے ہوئے ان تمام نزاعات کے پس منظر میں سر سید اور ان کی تحریک کو سمجھنے کی ہی کوشش نہ کی

بلکہ اس تحریک کے اسباب و علل اور نتائج سے بحث بھی کی۔

ہمارے ہاں گو ابھی تک بزرگوں کی خطا پکڑنے کو بھی خطا سمجھا جاتا ہے لیکن سرسید کے معاملہ میں یہ بات نہ تھی کیونکہ ان کی معاصر مسلم ذہنیت انہیں ابھی تک بزرگ تو کیا مسلمان بھی تسلیم کرنے کو تیار نہ تھی۔ "اودھ پنچ" ایسے متعصب اخبارات کے تبصرے اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ۱؎

حالی یہ سمجھتے تھے کہ اُردو تذکرات کے انداز کی جو سوانح عمریاں ہیں ان کے محدود سانچوں میں سرسید ایسی ہمہ گیر شخصیت کو مقید کرنا ناممکنات میں سے ہے۔ وہ خود بھی اس کا اعتراف کرتے ہیں:

"درحقیقت ان کی تمام سوانح عمری کا سمیٹنا نہایت دشوار کام ہے۔ ان کی زندگی ایسے اہم واقعات سے بھری ہوئی ہے کہ نہ کسی واقعہ کو سرسری سمجھ کر چھوڑا ہی جا سکتا ہے اور نہ ہر ایک واقعہ کو مفصل بیان کیا جا سکتا ہے سرسید کی ذات میں اس قدر مختلف الجنس حیثیتیں جمع تھیں کہ ہر ایک حیثیت اس کی شان اور اس کے درجہ کے موافق گفتگو کرنا ایک ایسا کام ہے جس کا پورا پورا حق وہی مصنف ادا کر سکتا ہے جو خود بھی سرسید کے برابر جامع حیثیات رکھتا ہو۔"

علاوہ ازیں انہیں اس کا احساس بھی تھا:

"ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بائیوگرافی کریٹیکل طریقہ سے لکھی جائے اس کی خوبیوں کے ساتھ اس کی کمزوریاں بھی دکھائی جائیں اور اس کے عالی خیالات کے ساتھ اس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں چنانچہ اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے اس میں جہاں تک

۱؎ "اودھ پنچ" کے تبصرہ کا انداز اس شعر سے مترشح ہے:

سید کی سرگزشت کو حالی سے پوچھئے غازی میاں کا حال ڈفالی سے پوچھئے

ہم کو معلوم ہو سکیں ان کی اور ان کے کلام کی خوبیاں ظاہر کی ہیں اور ان کے چھوڑوں کو کہیں ٹھیس نہیں لگنے دی لیکن ایسی ہائیوگرافی چاندی سونے کے ملمع سے کچھ زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔"

یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ حالی سرسید کو اپنے لئے وہی سمجھتے تھے جو (مثلاً) اقبال رومی کو سمجھتے تھے۔ حالی نے سرسید کو محض قریب ہی سے نہ دیکھا، ان کے ساتھ مل کر کام ہی نہ کیا بلکہ مخالفت کی بلاخیز موجوں کو ان کے ساتھ مل کر خود بھی سہا اور انہیں بھی کامیابی سے نبرد آزما ہوتے دیکھا تھا جس طرح سرسید پیدائشی قائد تھے اور ان میں دوسروں کو متاثر کر کے اپنے خیالات میں رنگ لینے کی فطری صلاحیت تھی اسی طرح حالی میں بھی دوسروں سے متاثر ہونے کی کافی سے زیادہ صلاحیت معلوم ہوتی ہے۔ سرسید سے پہلے وہ غالب اور شیفتہ کے زیر اثر تھے۔ ان کی شاعری اور تنقیدی شعور کو ان دو حضرات نے بے حد متاثر کیا بلکہ ان کے "نئے" ادبی خیالات اور تنقیدی نظریات کی اساس کسی حد تک ان کی صحبتیں ہی بنتی ہیں بعد ازاں سرسید سے ملاقات ہوئی تو ایسے متاثر ہوئے کہ تمام عمر ان کے طلسم سے آزاد نہ ہو سکے۔ مزاج میں کیونکہ شبلی ایسی جذباتیت اور نرگسیت نہ تھی اس لئے شبلی کی مانند اختلافات کی بنا پر سرسید سے الگ ہو کر اپنا راستہ نہ بنانا پڑا بلکہ یہ آخر وقت تک ان کے دست راست بنے رہے۔ حالی کے مزاج میں منکسر المزاجی، شرافت نفس، حلیمی، رواداری اور سادگی وغیرہ کی صفات کوٹ کوٹ کر بھری تھیں۔ اس پر مستزاد اثر پذیری کی فطری صلاحیت —— حیات جاوید کے تنقیدی مطالعہ سے پیشتر حالی کے ان تمام کرداری خصائص کا ذہن میں رکھنا از بس ضروری ہے کیونکہ شخصیت اور شخصیت نگار میں جو ذہنی تعلق ہے وہ در اصل سوانح عمری کے انداز کو متعین کرتے ہوئے شخصیت کے ان خصائص کو ابھارتا ہے جن سے خود شخصیت نگار کو بھی نفسی دلچسپی ہوتی ہے۔ اسی سے نفسیاتی تنقید میں شخصیت کے ساتھ ساتھ شخصیت نگار کا نفسی مطالعہ بھی ضروری ہو جاتا ہے۔

سرسید حالی کے لئے مثالی شخصیت اور آدرش کی حیثیت رکھتے تھے وہ انہیں اپنا آئیڈیل نہ کہیں لیکن دیباچہ میں جس انداز سے ان کا تذکرہ کیا گیا ہے اس سے ان کی

شیفتگی آشکار ہو جاتی ہے۔ دیباچہ کا آغاز ان سطور سے ہوا ہے:

"سر سید احمد خان مرحوم کے جہاں ہم پر اور بہت سے احسانات ہیں انہیں میں سے ایک بہت بڑا احسان یہ ہے کہ وہ ہمارے لئے ایک ایسی بے بہا زندگی کا نمونہ چھوڑ گئے ہیں جس سے بہتر ہم اپنی موجودہ حالت کے مطابق کوئی نمونہ قوم کی تاریخ میں نہیں پاتے۔"

—— کیا شبلی یا نذیر احمد یوں لکھ سکتے تھے؟

دیباچہ ہی میں ایک اور موقع پر یوں لکھا:

"سر سید کی لائف ہمارے لئے ایک ایسی مثال ہے جس کی پیروی سے ممکن ہے کہ ہماری قوم کی یہ کٹھن منزل جو نکلنائے دنیا میں ظاہرا اس کی سب سے آخری منزل ہے آسانی سے طے ہو جائے۔"

دیباچہ میں سر سید کا جس انداز سے تذکرہ کیا گیا اور پھر کتاب میں جس طریقہ سے سر سید کی عظمت ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے اگر اس بنا پر شبلی نے اسے "یک رخی تصویر" —— "مدلل مداحی" —— اور —— "کتاب المناقب" کہا تو اس پر چنداں تعجب نہ ہونا چاہیئے۔ ویسے تو حالی نے دیباچہ میں یہ بھی لکھا ہے:

"ضرور کہ اس کا سونا کسوٹی پر کسا جائے اور اس کا کھرا پن ٹھوک بجا کر دیکھا جائے کہ وہ ہم میں پہلا شخص ہے جس نے مذہبی لٹریچر میں نکتہ چینی کی بنیاد ڈالی ہے۔ اس لئے مناسب ہے کہ سب سے پہلے اس کی لائف میں اس کی پیروی کی جائے اور نکتہ چینی کا کوئی موقع ہاتھ سے نہ جانے دیا جائے اگرچہ سر سید کے معصوم ہونے کا نہ ہم کو دعوٰی ہے اور نہ اس کے ثابت کرنے کا ہم ارادہ رکھتے ہیں لیکن اس بات کا ہم کو خود بھی یقین ہے اور ہم چاہتے ہیں کہ اوروں کو بھی اس کا یقین دلائیں کہ سر سید کا کوئی کام سچائی سے خالی نہ تھا اور اس لئے ضرور ہے کہ ان کے ہر کام کو نکتہ چینی کی نگاہ سے دیکھا جائے۔"

اس اقتباس میں ..... "اس بات کا ہم کو خود بھی یقین ہے ....." والی سطور قابلِ غور ہیں کہ متنازعہ فیہ شخصیت کے بارے میں اگر شخصیت نگار نے پہلے سے ہی دل میں ٹھان رکھی ہو کہ "اس کا کوئی کام سچائی سے خالی نہ تھا" تو نتیجہ ظاہر ہے اس کے ساتھ جب شخصیت نگار کو یہ احساس بھی ہو کہ یہ زمانہ "کریٹیکل بائیوگرافی" لکھنے کا نہیں۔ ایسے میں حالی کا یہ دعوے ہی رہ جاتا ہے۔ دراصل حالی طبعاً سرسید کیا کسی کی بھی "کریٹیکل بائیوگرافی" نہ لکھ سکتے تھے۔ حیاتِ جاوید کے ضمن میں یہ اندازِ نظر پیدا کرنا اس لئے بھی مشکل تھا کہ وہ انہیں "ہیرو" اور "مثالی شخصیت" سمجھتے تھے۔ اس کا انداز خوبیوں کو اجاگر کرنا اور زلّات کے سلسلہ میں معذرت، جواز اور توجیہہ پیش کرنا ہے اس لئے "یہ کریٹیکل بائیوگرافی" نہیں بلکہ "دفاع" ہے

کتاب دو حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے میں سوانح حیات اور دوسرے میں ان کی تحریک پر تبصرہ کے ساتھ ساتھ مختلف شعبہ ہائے حیات میں ان کی متنوع خدمات گنوائی گئی ہیں۔ دونوں حصے مواد کے لحاظ سے وقیع ہیں۔ حالی نے حیات و افکار کے تمام پہلوؤں پر تفصیلی روشنی ڈالنے کے لئے علی گڑھ کے کئی سفر کرنے کے علاوہ دیگر تمام ممکنہ ذرائع سے بھی استفادہ میں کوتاہی سے کام نہ لیا۔ علاوہ ازیں مدتوں سے ذہنی رفاقت بھی تھی اس لئے ذاتی تجربات و مشاہدات کی بنا پر اس "جامع حیثیات" کے تمام پہلو سامنے لانے میں کامیاب ہو سکے لیکن کیا اس "مختلف الجنس حیثیتیں" جمع کرنے والی ذات کی مکمل تصویر —— سیاہی اور سفیدی لئے سامنے آجاتی ہے؟ میرے خیال میں اس کا جواب کلی اثبات میں دینا مشکل ہوگا۔

اپنی عظمت اور زریں (یا بعض اوقات سیاہ) کارناموں کی بنا پر عوامی شخصیات کے تمام انسانی پہلو سامنے نہیں آنے پاتے۔ انہیں آئس برگ سے تشبیہہ دی جاسکتی ہے جو کہ سطح آب سے جھانکنے والے حصہ سے کئی گنا زیر آب ہوتا ہے۔ عوام صرف سطح سے بلند کرنے والے کاموں کے حوالہ سے کسی شخصیت کا اچھا یا برا تصور رکھتے ہیں لیکن اصل انسان کو کتنے جانتے ہیں۔ آئس برگ کی حقیقت کو دیکھنے کے لئے سمندر

میں کتنے غوطے لگا سکتے ہیں۔ عوام کے لئے یہ ناممکن ہو گا لیکن شخصیت نگار کے لئے یہ لازم ہے ورنہ اس کے بغیر اس کی سوانح عمری نامکمل، خام اور بعض صورتوں میں تو گمراہ کن بھی ثابت ہو سکتی ہے۔

حالی کے بقول سر سید اپنے بارے میں کمال بے تکلفی سے کام لیتے ہوئے یہ کہا کرتے تھے کہ "میری لائف سوا اس کے کہ لڑکپن میں خوب کبڈیاں کھیلیں، کنکوے اڑائے، کبوتر پالے، ناچ مجرے دیکھے اور بڑے ہو کر نیچری کافر اور بے دین کہلوائے اور رکھا ہی کیا ہے؟" سر سید نے ان تین سطروں میں جو کچھ کہہ دیا حالی نے اس طویل سوانح عمری میں اتنی صاف گوئی سے کام لینے کی ضرورت نہ محسوس کی۔ حالی گو اپنی تحریر میں انگریزی الفاظ اور اپنے تنقیدی فیصلوں میں انگریز مفکرین کی آراء تو بکثرت استعمال کرتے ہیں لیکن ان کی تحریروں کے مجموعی تاثر سے ظاہر کچھ یوں ہوتا ہے کہ انہوں نے "پیروئ مغربی" میں اس سے زیادہ حاصل کچھ بھی نہ کیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے تمام خیالات مغربی نہ تھے بلکہ ان میں پھندنے ٹانکنے کو مغربی حوالے (یا الفاظ) ضرور لائے جاتے تھے۔ اس امر کی توثیق ان کے تصور سوانح نگاری سے بھی ہو جاتی ہے۔ سوانح عمری ان کے بقول:

"بزرگوں کی ایک لازوال یادگار ہے۔ وہ قومیں جنہوں نے ترقی کے بعد تنزل کا منہ دیکھا ان کے لئے یہ ایک تازیانہ ہے جو ان کو خواب غفلت سے بیدار کرتا ہے" (حیات سعدی)

"اگرچہ مرزا کی لائف ..... ان فائدوں سے خالی نہیں ہے جو ایک بائیوگرافی سے حاصل ہونے چاہئیں لیکن اگر ان فائدوں سے قطع نظر کی جائے تو بھی ایک ایسی زندگی کا بیان جس میں ایک خاص قسم کی زندہ دلی اور شگفتگی کے سوا کچھ نہ ہو ہماری پژمردہ اور دل مردہ سوسائٹی کے لئے کچھ کم ضروری نہیں ہے۔ اس کے سوا ہر قوم میں عموماً اور گری ہوئی میں خصوصاً ایسے عالی فطرت انسان شاذ و نادر پیدا ہوتے ہیں جن کی ذات سے اگرچہ قوم کو معتد بہ فائدہ نہ پہنچا ہو لیکن کسی علم یا فن یا ہنر میں کوئی حقیقی اضافہ کم و بیش ظہور میں آیا

ہو اور سلف کے ذخیرہ میں کچھ نیا سرمایہ شامل ہوا ہو ایسے لوگوں کی لائف پر غور کرنا ان کے ورکس کی چھان بین کرنی اور ان کے غور و افکار سے مستفید ہونا، قوم کے ان فرائض میں سے ہے جن سے غافل رہنا قوم کے لئے نہایت افسوس کی بات ہے (یادگارِ غالب)

قصۂ مختصر حالی "سوانح برائے قوم" کے حامی تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات میں شاید اس نوع کی سوانح عمریوں کی ضرورت ہو اور ان کی افادیت اور حالی کے خلوص سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا ہے لیکن اتنا یقینی ہے کہ ایسے سوانح نگار کا زاویہ ضرورت سے زیادہ انتخابی اور دائرہ کار محدود ہوتا ہے بالفاظ دیگر وہ آئس برگ کی حقیقت سے آگاہی کے لئے زیر سطح جانے سے شعوری طور سے گریزاں ملتا ہے۔

مشرقی بطل پرستی کے برعکس مغرب میں شخصیت نگاری کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ شخصیت کے ان تمام پہلوؤں کو سامنے لا سکے جن سے کردار کی سفیدی سیاہی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جدید نفسیات اور اسی سے جنم لینے والے تنقیدی دبستان میں بھی اسی پر زور دیا جاتا ہے اور یہی انداز حقیقت پسندانہ بھی ہے۔ نتیجہ میں آنے والی نسلوں کے پاس اتنا نجی مواد جمع ہو جاتا ہے کہ اس کی روشنی میں نظریات و افکار پر زیادہ بہتر طریقہ سے تبصرہ کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ اس مقصد کے لئے خطوط، ڈائری اور ذاتی نوعیت کی دیگر تحریروں سے بھی امداد لینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ فرائیڈ کی شخصیت سرسید سے دس گنا زیادہ پیچیدہ اور اس کے نظریات ہزار گنا زیادہ نزاعی اور اختلافی تھے لیکن ارنسٹ جونز نے اس کی سوانح لکھتے وقت اس شخصیت کے انسانی پہلوؤں کو ہر ممکن طریقہ سے اجاگر کرنے کی کوشش کی لہذا اس نے شادی سے پہلے ایام الفت میں بیوی کے نام لکھے گئے عاشقانہ خطوط بھی کتاب میں شامل کر لئے چنانچہ فرائیڈ اس کتاب میں ایک عظیم نفسیات دان ہی نہیں بلکہ مخصوص نفسی رجحانات رکھنے والے انسان کے روپ میں بھی نظر آتا ہے

سرسید کی زندگی جن نزاعات میں گذری ان کی بنا پر غالباً حالی کے نزدیک "سرسید کی نجی زندگی اور شخصی پہلوؤں کو سامنے لانا معیوب اور عوام میں ان کے پہلے سے خراب

امیج کو مزید خراب کر دینے کے مترادف ہوگا انہیں سرسید کی ملک گیر مخالفت کا احساس ہوگا اور وہ اپنے قلم سے جلتی پر تیل ڈالنے کو تیار نہ ہوں گے۔ ایک دوست، مداح یا پیروکار تو یوں سوچ سکتا ہے اور اس سے ایسی سوچ کی توقع بھی کی جاسکتی ہے لیکن شخصیت نگار کو ایسے خدشات سے بلند ہو کر شخصیت کا تجزیہ کرنا چاہئے اور حالی ہر موقع پر پہلو بچا جاتے ہیں۔

لکھتے ہیں:

"سرسید کا عنفوانِ شباب نہایت زندہ دل اور رنگین صحبتوں میں گزرا تھا۔ وہ راگ رنگ کی مجلسوں میں شریک ہوتے تھے، باغوں کی سیر کو دوستوں کے ساتھ جاتے تھے اور اب سے راگ رنگ اور دعوتوں کے جلسوں میں شامل ہوتے تھے۔"

"جوانی کے آغاز میں سرسید کو بچپن کی نسبت کسی قدر زیادہ آزادی ہوئی۔ وہ اکثر رنگین جلسوں میں شریک ہونے لگے اور شہر کے نوجوان امیرزادوں سے ملنے جلنے لگے۔ سوسائٹی کا پرچھاواں ان پر بھی پڑا اور پڑنا چاہئے تھا.... طبیعت میں آتشگیر مادہ بھرا ہوا تھا وہ آخر کار مشتعل ہوئے بغیر نہ رہا۔ وہی سودا جو عنفوانِ شباب میں ہوا و ہوس کی شکل میں ظاہر ہوا تھا بیس برس بعد حبِ قومی کے لباس میں جلوہ گر ہوا۔"

"اگرچہ اس بات سے انکار نہیں ہو سکتا کہ سرسید میں جہاں بہت خوبیاں تھیں انہی کے ساتھ کچھ کمزوریاں بھی پائی جاتی تھیں مگر جہاں تک کہ ہمیں معلوم ہے وہ ان عیوب سے جو انسان کی حسنات اور افادیت پر دلالت کرتے ہیں یقیناً پاک تھے۔"

یہ اور اس نوع کے دیگر مقامات پر حالی کھل کر بات کرنے سے صاف جھجکتے نظر آتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ سرسید کی جنسی مہمات کے حال سے ہی سوانح میں حقیقت کا رنگ بھرا جا سکتا تھا لیکن سرسید نے عمر کے اس نازک دور میں یقیناً ایسے تجربات و

مشاہدات حاصل کیئے ہوں گے جنہوں نے بعد میں ان کے مزاج اور کردار کے ایک خاص سانچہ میں ڈھلنے میں اہم کردار ادا کیا ہوگا۔ وہ مصلح قوم تھے۔ یہ ان کا ظاہر تھا لیکن یہ مصلح قوم کن انسانی خصائص کا حامل تھا یہ نہیں بتایا جاتا اور بقول سوانح نگار ان میں "جو کچھ کمزوریاں پائی جاتی تھیں" وہ کس نوع کی تھیں؟ اس سوال کا جواب نہ ملے گا۔ حالی کے بتائے بغیر بھی ان کی زندگی سے سطحی واقفیت رکھنے والا بھی یہ جان جاتا ہے کہ سرسید کا ذہن صرف ایک ہی ڈگر پر چلنے والا تھا۔ ایسے اشخاص کی کیونکہ تمام صلاحیتیں ایک ہی رخ کی طرف جھکاؤ رکھتی ہیں اس لیے انتہا پسندی کا پیدا ہونا یقینی امر ہے۔ اتنا تو حالی بھی تسلیم کرتے ہیں کہ "طبیعت میں آتشگیر مادہ بھرا ہوا تھا" "عنفوانِ شباب کا سودا بیس برس بعد حبِ قومی کے لباس میں جلوہ گر ہوا" معنی خیز جملہ ہے۔ تحلیلِ نفسی کی روشنی میں اس فقرہ کا مطالعہ کریں تو عنفوانِ شباب کا یہ سودا جنسی توانائی کے علاوہ اور کچھ نہیں ہو سکتا جس کا ارتفاع (SUBLIMATION) بیس برس بعد حبِ قومی کے لباس کی صورت میں ہوتا ہے۔ بے جانے بوجھے ایک اور مقام پر بھی حالی ایسے فقرات لکھ گئے جن سے ذہن لیبیڈو (LIBIDO) کے ارتفاعی عمل کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ لکھا ہے:

"بعض اوقات خیال کیا جاتا ہے کہ سرسید کا اپنی بی بی کے انتقال کے بعد دوسری شادی نہ کرنا اور چالیس برس تک تجرّد اور بے تعلقی کی حالت میں رہنا ہی ان کے تمام بڑے بڑے کاموں کی بنیاد تھی۔ اگر وہ دوسرا نکاح کر لیتے تو ہرگز ان کو ان کے کاموں کے سرانجام کرنے کا موقع نہ ملتا مگر اس تقریر پر یہ سوال باقی رہتا ہے کہ وہ کیا چیز تھی جس نے ایک چالیس برس کے توانا، تندرست، ذی استطاعت اور سب سے بڑھ کر یہ کہ مسلمان شخص کو نکاحِ ثانی سے باز رکھا اور تجرد کی ناگوار اور تلخ زندگی پر قانع کر دیا؟"

حالی نے سوال پیدا کر کے جس انداز سے تردید کی کوشش کی وہ قابلِ داد بھی ہیں

یہاں موازنہ کے لئے مہاتما گاندھی کی خود نوشت سوانح عمری سے رجوع کرنا بہت دلچسپ ہوگا۔ مہاتما گاندھی نے باپ کی موت سے متاثر ہو کر تمام عمر کے لئے اپنی بیوی کو ماں بنا لیا تھا اور یوں جنسی توانائی کا رخ جسم کی دنیا سے خارج کی دنیا کی طرف کامیابی سے موڑ دیا۔ یہ جنس کا ارتفاع ہی نہیں ایڈی پس الجھاؤ کی لاشعوری تسکین کا ایک انداز بھی ہے۔

کیا سرسید کا دوبارہ شادی نہ کرنا اس طرف اشارہ نہیں کرتا؛ اور پھر ہمیں یہ بھی تو علم نہیں کہ بیوی سے تعلقات کی نوعیت کیا تھی؟ اس ضمن میں یہ امر بھی قابل غور ہے کہ مشرق میں بالعموم جنسی تسکین کو قوتِ حیات کے "ضیاع" کے مترادف سمجھتے ہوئے اس کے خرچ میں اعتدال بلکہ کسی حد تک کنجوسی کی روایت ملتی ہے جبکہ مغرب میں اس کے برعکس۔ خرچ میں نشو و نما سمجھی جاتی ہے اور برٹرنڈ رسل ایسے حضرات کی مثالیں اس پر دال کرتی ہیں۔ کہنے کا یہ مطلب نہیں کہ سرسید کی تحلیلِ نفسی کی جاتی، ان کی جنسی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی اور جوانی کے خفیہ کارنامے نہاں خانوں سے اجالے میں لائے جاتے ——— ایسا نہ ہو سکتا تھا اس لئے اس پر زور دینا بیکار ہے لیکن سرسید کو انسان (بلکہ ایک مرد) کے روپ میں ہی دیکھ کر ان کے عظیم کارناموں کی گہرائی کا صحیح اندازہ لگایا جا سکتا تھا اور انسانی روپ میں دیکھنے کا مطلب ان کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسی عوامل کی چھان پھٹک ہے چنانچہ اس نقطۂ نظر سے "حیاتِ جاوید" کا مطالعہ تشنگی کا احساس پیدا کرتا ہے۔ سرسید کا انسانی روپ اجاگر کرنے کے لئے حالی نے بھی مشرقی سوانح نگاری کی مقبول روایت سے کام لیتے ہوئے کہیں کہیں لطائف کا سہارا بھی لیا لیکن کیونکہ سرسید "حیوانِ ظریف" نہ تھے اس لئے بات نہ بن سکی۔

اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ حالی نے ان کے کردار سے بحث نہیں کی۔ ایسا نہیں! انہوں نے اپنے انداز اور استطاعت کے مطابق کرداری خصائص پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے چنانچہ "شکل و شمائل، اوضاع، عادات، اخلاق، خصائل اور مذہب" کے عنوان سے ایک جداگانہ باب قائم کیا ہے۔ اس باب کے ذیلی عنوانات سے ہی ان کے اندازِ تحریر کا

اندازہ ہو سکتا ہے۔ شکل و شمائل، حلیہ، اوصاف و عادات، مہمانداری، مسکرات سے پرہیز، صحت جسمانی، میلے تماشوں سے نفرت، ظرافت، مطالعہ، تصنیف کی حالت، خطوں کا جواب دینا، محنت و جفاکشی، اخلاق اور خصائل، راستبازی، محبت و صداقت، دوستوں کے ساتھ برتاؤ، نوکروں کے ساتھ تعلق، فراخ حوصلگی، انتقام کا خیال نہ ہونا، ان ذیلی عنوانات کا بیان بڑے سائز کے تقریباً ۔ صفحات پر محیط ہے۔ اس لئے یہ تصویر یک رخی تو نہیں ہو سکتی بلکہ یہ تو اچھی خاصی سینما سکوپ معلوم ہوتی ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

"جس نے کبھی ان کو نہ دیکھا ہو وہ بھی بغیر دیکھے کسی قسم کے تعارف کے جب پہلی ہی بار ان کو دیکھتا ہوگا تو ضرور ایک گریٹ مین تصور کرتا ہوگا۔"

——— اور حالی نے وہ تمام خصائص گنوا بھی دیئے ہیں جو ایک "گریٹ مین" میں ہونے چاہئیں لیکن "مین" کہاں ہے؟ حالی یہ نہیں بتاتے۔

سرسید کی اصلاحی تحریک کو ان کے معصر کیونکہ شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتے تھے اس لئے ان کی ذات اور تحریک کے بارے میں الزام تراشیوں کا سلسلہ جاری رہتا گو سرسید کا طرزِ عمل ایسے مخالفین کے جواب میں ایک لاپرواہ، باعمل انسان کا رہا لیکن حالی کیونکہ "صدیوں تک اس ہیرو کا راگ ہندوستان میں گایا جائے گا" کے قائل تھے اس لئے اب مخالفین کے اعتراضات کے جوابات بھی دیئے جاتے ہیں چنانچہ "خود غرض" "حُبِ جاہ" اور "خود رائے اور ہٹیلا" ہونے کی تردید کی سعی کی ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ انہوں نے تردید میں استدلال کی بجائے محض الفاظ اور جذبات پر انحصار کیا۔ عام کردار کے ساتھ ساتھ انہیں خدا کا ماننے والا، رسول کا پیرو اور اسلام کا شیدائی بھی ثابت کیا گیا ہے۔ یہاں انداز بیان عقلی اور منطقی ہے۔ شاید اس لئے کہ سرسید کی تحریروں سے بہت زیادہ استفادہ کیا گیا ہے اور ایک موقع پر تو ان کا پورا لیکچر ہی نقل کر ڈالا۔ اس عہد میں انگریزی لباس اور طرزِ معاشرت اپنانا جس قدر ناپسندیدہ اور مذموم تھا اس کا کچھ اندازہ "ابن الوقت"[۱] کے مطالعہ سے بھی لگایا جا سکتا ہے۔ سرسید بھی چونکہ اس جرم کے مرتکب تھے ، ن نے ں ن نے تبدیل وضع کا

۱؎ سرسید کے بیٹے کی طرح بعض ، ، ن ما جی یہی خیال ہے کہ ابن الوقت کا کردار سرسید کا چربہ ہے۔ ویسے نذیر احمد نے اسے نہ مانا تھا

ذکر تو کیا اور دبی زبان سے قومی اصلاح کا جواز بھی بنایا لیکن وہ قائل نہیں کر سکے۔ حالی کے خیال میں سرسید نے اس لئے لباس تبدیل نہیں کیا کہ مسٹر ہٹن نے جو ان کے دوست تھے، انگلستان سے ان کو لکھا کہ "یہاں آؤ تو ترکی لباس پہن کر آنا۔ اگر یہاں ہندوستانی لباس میں آئے تو یہاں کے لوگ تماشہ بنا لیں گے۔" حالی سفر انگلستان کو اصل وجہ نہیں مانتے، بلکہ تبدیلئ لباس کو بھی قومی اصلاح کا مظہر ٹھہراتے ہوئے لکھتے ہیں "بظاہر انہوں نے اس وجہ سے ترکی لباس اختیار کیا تھا مگر درحقیقت یہ تبدیلئ لباس کا ایک بہانہ تھا۔ وہ پہلے ہی ہندوستان کے مسلمانوں میں ایک قومی لباس کی بنیاد ڈالنے کا ارادہ کر چکے تھے اور اس مقصد کے لئے انہوں نے ترکی لباس سے بہتر کسی لباس کو نہیں سمجھا تھا۔ یورپین طریقہ پر بود و باش رکھنا، کوٹھی بنگلوں میں آبادی سے دور رہنا، میز کرسی لگا کر کھانا کھانا انہوں نے ولایت جانے سے پہلے ہی اختیار کر لیا تھا۔ قطع نظر اس کے کہ یہ طریقہ انگریزوں کے میل جول کا ایک بڑا ذریعہ تھا۔ بڑا فائدہ اس سے یہ تھا کہ وہ ہندوستانی سوسائٹی میں رہ کر کوئی بڑا کام ہرگز انجام نہ کر سکتے تھے"۔

حالی الفاظ سے پردہ پوشی تو بہت کرتے ہیں لیکن یہ پردہ بہت مہین ثابت ہوتا ہے۔ خود حالی کے ذہن میں سرسید کے ان افعال کے بارے میں کشمکش ہوگی (واضح رہے کہ نظریاتی مطابقت کے باوجود حالی نے ترکِ وضع نہ کی) اس سے ان کا انداز جوش سے عاری اور معذرتی ہو جاتا ہے۔ وہ انہیں ہیرو اور گریٹ مین تو سمجھتے ہیں لیکن اپنے دیوتا کو آفاقی رنگوں میں چمکتے دیکھ کر جہاں خوش ہوتے ہیں وہاں مٹی کے پاؤں دیکھ کر گھبرا بھی جاتے ہیں اس سے معذرت خواہی پر اتر آتے ہیں۔ اس انداز کو مزید تقویت اس امر سے پہنچتی ہے کہ "سرسید کی ملکی خدمات اور ان کے نتائج" پر تفصیلی بحث میں بھی انداز سرسید کو ابھارنے کا ہے۔ چنانچہ کام سیکھنے کا شوق، حسنِ خدمت، آزادی، بے تعصبی اور انصاف، وفاداری (گورنمنٹ کی) ایسے عنوانات تلے ان کی خدمات گنوائی گئی ہیں۔ "سرسید کی کامیابی اور اس کے اسباب" والے باب کا بھی یہی حال ہے۔

الغرض بحیثیت مجموعی یہ سرسید کا کامیاب "دفاع" ہے!

کیا اکبر الٰہ آبادی ضروری ہے؟

"نگارِ پاکستان" کی اکبر الٰہ آبادی پر خصوصی اشاعت سے ذہن میں یہ خیال آتا ہے کہ کیا اکبر واقعی اتنا اہم شاعر ہے کہ تقریباً نصف صدی (تاریخ وفات، ۹ ستمبر ۱۹۲۱ء) بیت جانے کے بعد بھی "آج" اس پر خاص نمبر کی ضرورت ہے؟ اس سے اساسی نوعیت کا یہ سوال بھی جنم لیتا ہے کہ کیا خود اکبر الٰہ آبادی بھی ضروری "ہے"؟ (اس "ہے" پر اعتراض کی صورت میں "تھا" سے بھی تبدیل کیا جا سکتا ہے)

اکبر الٰہ آبادی کو اپنے عصری رجحانات کے خلاف ردِ عمل قرار دے کر، ۱۸۵۷ء اور خصوصیت سے سر سید تحریک کے تناظر میں اس کی اہمیت متعین کی جاتی ہے لیکن جب تک خود عصری رجحانات کی چھان پھٹک نہ کی جائے اس وقت تک ان کے خلاف ردِ عمل کی نوعیت اور پھر اس ردِ عمل کی علامت یعنی اکبر کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی، شکست اور پھر اس کے نتیجہ میں جنم لینے والا ہنگامۂ دار و گیر ایک ایسا انقلاب تھا جس نے ہند کی تاریخ کو واضح طور سے دو ادوار میں تقسیم کر دیا۔ مسلم سلطنت، شرقی تمدن اور اسلامی ثقافت کا خاتمہ اور برطانوی حکومت اور مغربی اثرات کا آغاز ہوتا ہے۔ بحیثیت ایک قوم مسلمانوں کے لئے تاریخ کی یہ کروٹ ایک دھچکہ (TRAUMA) کی صورت اختیار کر گئی۔ یوں شکست اور اس سے جنم لینے والا احساسِ شکست قومی سطح پر

شکست خوردہ ذہنیت کی جنم دہی کا باعث بنا۔ ادھر انگریزی اقتدار کے بعد ملک میں وہ سکون اور اذہان پر وہ جمود طاری تھا جو ہر بڑے طوفان کا نتیجہ ہوتا ہے۔ بالخصوص مسلمان تو زندگی کی رمق سے بھی محروم ہو چکے تھے۔

انگریزوں کو سب سے زیادہ خطرہ بھی مسلمانوں سے تھا۔ کیونکہ انہوں نے سلطنت اگرچہ برائے نام ہی سہی، گنوائی اس لئے انگریز مسلمانوں کو شک و شبہ کی نگاہ ہی سے دیکھتے بلکہ معاندانہ رویہ چھپانے کی کوشش بھی نہ کی۔

ان حالات میں جب سر سید نے اپنی تحریک کا آغاز کیا تو انہیں دو محاذوں پر جنگ آزما ہونا پڑا ایک طرف تو خود حکومت ہی تھی جو ابھی تک مسلمانوں سے متنفر تھی اور دوسری طرف ابنائے وطن تھے۔ عقلیت کی روشنی سے محروم اور ماضی کی دھول میں اٹے ہوئے، مذہب جن کی سب سے بڑی پناہ گاہ اور تقلید سب سے بڑا جواز تھی۔ سر سید نے "اسباب بغاوت ہند اور" وفاداران مسلمان ہند" ایسی کتابیں لکھ کر مسلمانوں کے بارے میں حکومت کی بدظنی، خدشات اور عمومی نفرت ختم کرنے کی کوشش کے ساتھ ساتھ خود مسلمانوں کو عقلیت سے روشناس کرانے اور جدید علوم (بالخصوص سائنس) سے ذہنی کشادگی پیدا کرنے کی تلقین کرتے ہوئے مذہب، ادب، معاشرت، تعلیم غرضکہ ہم عصر زندگی میں افکار نو سے قوم میں حیات نو کی سعی کی۔

۱۸۵۷ء کی شکست نے یہ احساس دلا دیا تھا کہ اب انگریزوں کو یہاں سے نکالنا مشکل ہے۔ اس لئے انہوں نے "مقاومت" کی بجائے "مفاہمت" کا درس دیا۔ آج انہیں اسی بات پر مطعون کیا جاتا ہے کہ کسی تحریک آزادی کا آغاز کرنے کی بجائے انگریزی زبان کی تحصیل اور انگریزی ملازمتوں کے حصول پر زور دے کر محض سرکاری مشینری کے لئے پرزے مہیا کرتے رہے۔ سر سید کی مخالفت بھی بے حد ہوئی بلکہ اتنی شدید کہ انہیں اپنے وقت ہی کی نہیں بلکہ اس عہد کی سب سے زیادہ نزاعی شخصیت بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ کافر، بے دین، انگریز پرست، جاہ پسند (اکبر نے بھی سر سید کے لئے پیر نیچر، جنات کول کا بڈھا، تہذیب نو کا چندا ماموں اور نیچری خلیفہ ایسے خطابات تجویز کر رکھے تھے) وغیرہ کیا کچھ نہ کہا گیا۔ بلکہ اب تک

کہا جا رہا ہے۔

مختصر ترین الفاظ میں یہ ہے کہ وہ پس منظر جس میں اکبر کا مطالعہ کرنا ہے اور یہ ہیں وہ عصری رجحانات جن کے خلاف وہ ردِ عمل بنا، شاعری کا مجموعی لحاظ سے جائزہ لیا جائے تو اکبر کو، ۱۸۵۷ء کے بعد کی شکست خوردہ ذہنیت کی علامت سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ ذہنیت جسے ماضی سے لگاؤ تھا اور جو ہر قیمت پر تمدنی اقدار کے تحفظ کی خواہاں! یہی وجہ ہے کہ اس کی شاعری میں مغرب کے توسط سے آنے والے جدید اثرات کو شک و شبہ ہی سے نہیں بلکہ خوف کی نگاہ سے بھی دیکھا جاتا ہے۔ یہ اندازِ نظر انگریزوں سے ہزیمت کے اس خوف کا پیدا کردہ تھا جس کے باعث مسلم قوم اس وقت دروں بینی کی شکار ہو کر قدیم اقدار کی بقا اور ان کے حوالے سے ماضی کے خول میں مقید رہنے ہی میں عافیت جانتی تھی۔ اس وقت عملی لحاظ سے اور تو کچھ نہ ہو سکتا تھا اس لئے اس نئی نسل کو نشانہ تنقید بلکہ ہدفِ ملامت بنایا جا رہا تھا جو سرسید کے زیرِ اثر انگریزی تعلیم اور انگریزی ملازمت کے ذریعہ مغربی اثرات کے انجذاب سے ایک طرح سے "ابن الوقت" کا روپ دھار رہی تھی۔ اکبر کی سوچ سطحی تھی اور ملکی و ملی مسائل پر گہری نگاہ نہ ہونے کے ساتھ ساتھ ایک خاص طرح کی جذباتیت بھی تھی اس لئے مغرب کی تنقیص اور سرسید کی مخالفت میں ان کا انداز "اودھ پنچ" کے دیگر قلمکاروں کے خیالات کے لحاظ سے منفرد نہ ہو سکا۔

اکبر ان شاعروں میں سے نہیں جن کے ہاں آفاقیت ملتی ہے۔ وہ خالص مسلمان آدمی اور دنیا دار قسم کے انسان تھے۔ اپنے محدود جغرافیائی حلقہ اور قومیت سے بلند ہو کر اشیاء اور وقوعات کو ان کے اعلیٰ تناظر میں دیکھنا ان کے بس کا روگ نہ تھا۔ اعلیٰ تخلیقی شعور کے باوجود بھی وہ اس ژرف نگاہی سے محروم رہا جو حال اور مستقبل کو ملانے والے غیر مرئی روابط کو محسوس ہی نہیں کر سکتی بلکہ ان کے تجزیے سے اپنے افکار کو مستقبل کے لئے اشاریہ بھی بنا سکتی ہے۔ اسی لئے تو اس نے حال میں تغیرات کی وقوع پذیری کو مستقبل کے اندازِ نمو کے لئے اشاریہ نہ جانا اور اسی لئے دو تمدنوں کے ٹکراؤ سے جنم لینے والی کشمکش کو عالمگیر سطح پر محسوس نہ کر سکا اور نہ ہی اسے کسی عظیم تخلیق کے لئے موضوع بنا سکا۔

اکبر کے لئے مذہب کسی مثبت قوت یا عمل کی ترغیب کا منبع نہیں بلکہ وہ محض چند رسوم اور قواعد کا نام ہے۔ اگر ان "مذہبی" شعائر کی پابندی ہوتی رہے تو وہ مطمئن ہے۔ وہ ماضی کے معائیر کی شکست اور اقدار کی ریخت کا ماتم تو کرتا ہے لیکن ان کے غیر جذباتی تجزیہ سے قاصر ہے۔ اس کی دانست میں ماضی کی کیونکہ ہر چیز اچھی تھی اور مشرقی روحانیت (تصوف؟) روشنی کا مینار، اس لئے بدلتے حالات میں بھی ان ہی کی تلاش ہے۔ اقبال چونکہ اکبر سے زیادہ گہری نگاہ اور بہتر تاریخی شعور رکھنے کے ساتھ ساتھ مذہب کی فلسفیانہ اہمیت اور حرکی قوت کو بھی سمجھتا تھا اس لئے وہ "رسم اذاں" اور "روح بلالی" میں امتیاز کر سکا۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ جس وقت اقبال نے "اسرار خودی" میں حافظ اور مردہ دلی کے موجب تصوف کی مذمت کی تو اس کی مخالفت میں جو طوفان اٹھا اکبر بھی اس میں پیش پیش تھے چنانچہ مولوی قمر الدین احمد بدایونی نے اپنی کتاب "ذکر اکبر (ص ۱۱)" میں اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھا۔ اکبر نے "فرمایا ڈاکٹر اقبال نے تصوف اور حضرت حافظ شیرازی پر جو اعتراضات کئے ہیں ان سے مجھے رنج ہوا اور یہ شعر نکل گئے ہ:

مولوی ہو ہی چکے تھے نذر کالج اس سے قبل
خانقاہیں رہ گئی تھیں اب ہے ان کا انہدام
لکچرر مضمون لکھتے ہیں تصوف کے خلاف
الوداع اے ذوق باطن الوداع اے فیض علم

اقبال کی یہ تحقیق کہ حافظ کی شراب عرفان حقیقت میں انگور اور میوے کی شراب تھی بذات خود کسی "معجون فلک سیر"[۱] کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔

بنیاد ڈھاتے ہیں وہ حکمت کے باغ میں
دستی سے ہو رہی ہے صفائی دماغ کی"

ہماری تنقید میں ایک بڑی غلط اور گمراہ کن اصطلاح "خلوص" کی ہے۔ ادب کا "خلوص"

---

[۱] "معجون فلک سیر" امساک کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ (س۔ ا)

ایک ایسی سونٹھ کی گانٹھ بن چکا ہے جس سے ہر طرح کی کوتاہیوں اور فکری دیوالیہ پن پر پردہ ڈالا جاتا ہے۔ جس کا نتیجہ اور کچھ نکلے نہ نکلے اتنا یقیناً ہوتا ہے کہ بعض اوقات خود تنقید نگار کی تنقید سے عدم خلوص آشکار ہو جاتا ہے۔ مطالعۂ اکبر میں بھی نقادوں کی اکثریت نے اکبر کے "خلوص" پر بہت زیادہ بلکہ کچھ ضرورت سے زیادہ ہی زور دے کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ سرسید تحریک کی مخالفت بربنائے خلوص تھی۔ اب اگر خلوص کا تجزیہ کریں تو اس کے بھی دو پہلو نکلیں گے۔ خلوص۔ اپنے خیالات اور نظریات کے پرچار میں اور خلوص دوسروں کی مخالفت میں اور یہ اس مخالفت کی [illegible] بھی ایک لحاظ سے اپنے ہی خیالات پر استوار ہوتی ہے، گویا سرسید کے نظریات اُن کے [illegible] کے آئینہ دار ہیں اور اکبر کی مخالفت اس کے خلوص کی مظہر ہے۔ خلوص تنقید کی وہ دو دھاری تلوار بن جاتا ہے جس سے بیک وقت گردن زدنی کا کام بھی لیا جا سکتا ہے اور دفاع کا بھی، لیکن خالی خولی خلوص بے معنی، بیکار اور بعض اوقات تو گمراہ کن بھی ثابت ہو سکتا ہے کسی تحریک یا نظریہ کا اجرا کرنے والے اور پھر اس کی مخالفت کرنے والے کے اثرات کو محض خلوص کے پیمانہ سے نہیں ناپا جا سکتا بلکہ اس مقصد کے لئے تاریخی، ملی اور معاشرتی شعور کے ساتھ ساتھ حال کے بے لاگ تجزیہ اور مستقبل کے تقاضوں کا اعلیٰ اور اک بھی ضروری ہے۔ اس سے وہ بصیرت جنم لیتی ہے جو دوسروں کے لئے بصیرت افروز بھی ہوتی ہے اور بصیرت افزا بھی!

اکبر کے خیالات کا ژرف نگاہی سے جائزہ لیں تو مغرب کی مخالفت میں سستی جذباتیت اور سطحیت ملتی ہے اس لئے اقبال کی طرح وہ مغربی تہذیب کے اندرونی انتشار اور ظاہری چمک میں پوشیدہ داخلی تضادات کا تجزیہ کرنے میں ناکام رہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نہ تو اقبال کی طرح فلسفہ کا گہرا شعور تھا اور نہ ہی تحلیلی نگاہ۔ اقبال نے ایک فلسفیانہ نظام افکار مرتب کرنے کی کوشش کی اور پھر اس کی روشنی میں مغرب اور مغرب زدگی کا تجزیہ کیا لیکن اکبر میں ایسی کوئی خوبی نہ تھی، پھر اقبال کی طرح یورپ نہ دیکھا۔ اس لئے اکبر کو FIRST HAND معلومات نہ تھیں۔ اقبال کی طرح اکبر کو بھی مذہب سے بہت لگاؤ تھا۔ لیکن یہ لگاؤ ایک عام مسلمان کا جذباتی لگاؤ تھا۔

جس کے لئے مذہب چند رسوم وقواعد اور تقلید سلف کے مترادف ہے۔ جو مذہب کے لئے جذباتی نعرے تو لگا سکتا ہے لیکن اس کی تعلیمات کے سانچے میں اپنے جذبات نہیں ڈھال سکتا۔ الغرض اکبر کا مذہبی شعور محدود، فکری سرمایہ ناکافی، تاریخی آگہی خام اور سیاسی بصیرت برائے نام تھی اور ان اوصاف کے ساتھ ناصح بننے کی کوشش کی۔
چند مثالوں سے اس کا اندازہ ہو جائے گا۔

شیخ جی کونسل کے ووٹر ہو گئے / لیجیے جھگڑے سے موٹر ہو گئے

ہر چند کہ ہے مس کا لونڈر بھی بہت خوب / بیگم کا مگر عطرِ حنا اور ہی کچھ ہے

اولڈ مرزا ہر طرف بدنام ہیں / ینگ بدھو وارثِ اسلام ہیں

لیلیٰ نے سایہ پہنا مجنوں نے کوٹ پہنا / ٹوکا جو میں نے بولے بس بس خموش رہنا
حسن و جنوں بدستور اپنی جگہ ہیں لیکن / ہے لطف بحرِ ہستی فیشن کے ساتھ بہنا

ہر چند کہ کوٹ بھی ہے پتلون بھی ہے / بنگلہ بھی ہے پاٹ بھی ہے صابون بھی ہے
لیکن یہ تجھ سے پوچھتا ہوں اے ہندی / یورپ کا تری رگوں میں کچھ خون بھی ہے

بہت شوق انگریز بننے کا ہے / تو چہرے پہ اپنے گلٹ کیجیے

کیونکر کہیں کہ طرزِ عمل ان کا نیک ہے / جب عید میں بجائے سویوں کے کیک ہے

ہوئے اس قدر مہذب کبھی گھر کا منہ نہ دیکھا / کٹی عمر ہوٹلوں میں مرے ہسپتال جا کر

نہ نماز ہے نہ روزہ، نہ زکوٰۃ ہے نہ حج ہے
تو پھر اس کی کیا خوشی کہ کوئی جنٹ کوئی جج ہے

مرا شور بارہ شرق ہے شیخ صاحب سے / کہ وہ تاڑ پر چڑھتے ہیں یہ موٹر سے جلا کرتا ہے

ہم ایسی سب کتابیں قابلِ ضبطی سمجھتے ہیں
جنھیں پڑھ پڑھ کے بیٹے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

گزران کا ہو کیونکر حلقۂ اللہ اکبر میں / پلے صاحب کے بنگلے پر مرے صاحب کے دفتر میں

بعض ادیب ایسے ہوتے ہیں جن کے آئینہ میں تمام دنیا کا عکس نظر آجاتا ہے اور جن کی تخلیقات زمانہ کی قیود کو توڑ کر زمان و مکان سے ماورا ہو جاتی ہیں مگر ایسے ادیب چند ہوتے ہیں اور ان کے نام انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ اکبر کا کلام اتنا ہمہ گیر نہیں کہ وہ دنیا بھر کو محیط کر سکے۔ ان کے یہاں مقامی رنگ ملتا ہے۔ جو ان کے ماحول، معاشرے اور تہذیب سے مستعار لیا گیا ہے۔ ان کا خطاب خصوصیت سے کیونکہ صرف مسلمانوں بلکہ مسلمانوں میں بھی صرف "مغرب زدہ" مسلمانوں سے ہے اس لئے موضوعات کا دائرہ بیحد محدود رہ کر ان کے نگاہ کے زاویوں میں وسعت نہیں آنے دیتا۔ یوں طنز کی تیزی اور زبان کی کاٹ کے باوجود تنوع کم اور تکرار و توارد زیادہ ہے جس میں مخصوص زاویۂ نگاہ کی بنا پر بعض اوقات یکسانیت قاری میں اکتاہٹ بھی پیدا کر دیتی ہے (خیالات کیونکہ مخصوص اور محدود ہیں اس لئے نئے پن کے لئے وہ انگریزی الفاظ، صعب قوافی، فارسی اشعار پر تضمین اور نئے الفاظ و تراکیب کے اختراع پر خصوصی توجہ ہی نہیں دیتے بلکہ یہ اسلوب کے اہم عناصر بھی قرار پاتے ہیں) صرف تعلیم کے موضوع پر کچھ اشعار سے ہی اس کا اندازہ ہو جاتا ہے:

حامدہ چمکی نہ تھی انگلش سے جب بیگانہ تھی
اب ہے شمع انجمن پہلے چراغ خانہ تھی

تعلیم لڑکیوں کی ضروری تو ہے مگر
خاتون خانہ ہوں وہ سبھا کی پری نہ ہوں

تعلیم کی خرابی سے ہو گئی بالآخر
شوہر پرست بی بی پبلک پسند لیڈی

ان سے بی بی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

کمرے میں جو ہنستی ہوئی آئی مس رعنا
ٹیچر نے کہا علم کی آفت ہے تو یہ ہے

اپنی اسکولی بہو پر ناز ہے ان کو بہت
ہال میں ناچے کسی دن ان کی بیٹی تو سہی

اپنی دھن میں آبرو کی کچھ نہیں پروا انہیں
ننھی بچی ان کی ہو یہ مرتی تو سہی

اکبر کے کلام سے اس امر کا اندازہ لگانا دشوار نہیں کہ اس نے عصری زندگی کے صرف ان ہی پہلوؤں کو لیا جن کا بآسانی مذاق اڑایا جا سکتا تھا۔ اقبال نے بھی ابتدا میں یہی کیا تھا چنانچہ "بانگ درا" کے آخر میں درج شدہ ظریفانہ اشعار پر اکبر کا اثر واضح ہے اتنا ہی نہیں بلکہ اقبال نے اکبر کے نام اپنے خطوط میں عقیدت کا اظہار اور تتبع کا اعتراف

بھی کیا ہے[۱]) لیکن اقبال کی فلسفہ حاضر اور مذہب سے گہری واقفیت نے اسے بچا لیا فلسفہ سے اس نے مغرب کے تضادات اور عقل کی نارسائی کو سمجھا اور خودی اور عشق پہ استوار مردِ مومن کا تصور ہی نہ پیش کیا، بلکہ قومی بقا کے لئے ایک لائحۂ عمل بھی مرتب کیا لیکن اس کے برعکس اکبر صرف یہی کہہ سکتا ہے :

تائیدِ وضعِ ملت و دیں کی کروں گا میں — اہلِ زمانہ لاکھ ہنسیں مجھ غریب پہ

اور یا پھر باندازِ تعلّی :

شعرِ اکبر کے تو سن اے سامعِ عالی دماغ — قدر کر اے آسماں اس ابرِ گوہر بار کی

اکبر کی ذاتی زندگی اور شاعری میں جو بُعد ملتا ہے وہ خود اس کے عدم خلوص پر دلالت کرتا ہے۔ اکبر کی پیدائش ۱۸۴۶ء میں ضلع الہ آباد کے قصبہ "بارہ" میں ہوئی۔ گھر پہ مشرقی اور روایتی انداز کی عام سی تعلیم حاصل کی تھی۔ اس لئے کافی دیر تک بیکار رہنا پڑا۔ ۱۸۶۳ء میں دریائے جمنا پر پل بنانے والے ٹھیکیدار کے ہاں منشی ملازم ہو کر اینٹیں اٹھانے والے مزدوروں کو کوڑیوں کے حساب سے اجرت تقسیم کرنے پہ آٹھ آنے روزہ پر ملازمت شروع کی۔ دو سال بعد ریلوے میں کلرکی شروع کی۔ اسی دوران اپنے طور سے انگریزی زبان اور قانون کا مطالعہ شروع کیا اور ۱۸۶۷ء میں وکالت (درجہ سوم) کا امتحان پاس کر کے پریکٹس شروع کر دی۔ دو سال بعد نائب تحصیلدار، بعد ازاں داروغۂ آبکاری اور پھر ہائی کورٹ میں (مثل خوانی) پہ مامور ہوئے۔ اس دوران میں بھی قانون کا مزید مطالعہ جاری رکھا۔ چنانچہ ۱۸۷۳ء میں ہائی کورٹ میں وکالت کا امتحان پاس کر کے اونچے درجے کے وکیل کی حیثیت سے کام شروع کیا۔ کچھ مدت بعد منصف بنا کر ہاتھرس بھیجے گئے۔ اس کے بعد سب جج بنے اور بالآخر جج بنے۔ ۱۹۰۵ء میں پنشن اور دو سال بعد خان بہادر کا خطاب پایا۔

زندگی کے اس مجمل خاکہ سے جہاں اکبر کی محنت، لگن اور قابلیت عیاں ہوتی ہے وہاں یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ خود ساختہ تھے۔ آٹھ آنے روز کی منشی گیری سے ایک

---

[۱] ملاحظہ ہو : اقبال نامہ (جلد دوم) ص ۴۳ اور ۴۱)

جج کے اعلیٰ عہدے تک پہنچنے میں انہوں نے کتنے پُرپیچ مراحل طے کیے، وہ خود تو اس ضمن میں بس یہی کہہ پائے :

مجھے تو اپنی ترقی میں غور کچھ بھی نہیں
خدا کی نام کی برکت ہے اور کچھ بھی نہیں

عام زندگی اور ملازمت کے دوران - اکبر نے انگریز سرکار سے کبھی بھی کسی قسم کی مفاہمت کی یا نہیں - اس سلسلہ میں تو وثوق سے اب کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن شاعری کے آئینہ میں اکبر کی جو تصویر نظر آتی ہے وہ یقیناً ایک مفاہمت پسند کی تصویر معلوم ہوتی ہے :

مدخولۂ گورنمنٹ اکبر اگر نہ ہوتا
اس کو بھی آپ پاتے گاندھی کی گوپیوں میں

اشعار کے علاوہ انہوں نے نجی گفتگو میں بھی حکومت سے خوفزدہ ہونے کا اعتراف کیا - چنانچہ "ذکر اکبر" میں اس نوع کی خاصی دلچسپ تفصیلات مل جاتی ہیں - مثلاً ایک موقع پر اکبر نے یہ کہا "آپ کو مسٹن گردی کا حال نہیں معلوم ہے جس سے میں بمشکل نکلا ہوں، دیکھو اس شعر میں میں نے مسٹن صاحب کی سختیوں کی شکایت کی ہے :

ہے منع ملاقات میری ہم نفسوں سے ۔۔۔ فریاد کا موقع نہیں فریاد رسوں سے

مگر خیر میں نے بھی اپنے ستائے جانے کا مسٹن صاحب سے یہ کہہ کر بچ کم کر لیا :

خانۂ دل کو مرے توڑا تو کیا ایسی نمود ۔۔۔ چشم بد دور آپ تو ہیں مسجدیں ڈھائے ہوئے

اشارہ کانپور کی مسجد کی طرف ہے غرض کہ :

رکھتی ہے پھونک پھونک کے پاتیں مری قدم ۔۔۔ تیغ زباں نہیں ہے عصائے زباں ہے اب

کون پھر سوال و جواب کی مصیبت میں پڑے - ان اشعار کو شائع کرنے میں ابھی عجلت نہیں کرنی چاہیے" —— مزید —— "کیا بتاؤں مسٹن صاحب کے زمانے کی

۱؎ ویسے اکبر کے بقول ۔۔۔ لطف چاہو اک بت نوخیز کو راضی کرو ۔۔۔ نوکری چاہو کسی انگریز کو راضی کرو

"ذکر اکبر" ص ۱۲۱ ۔۔۔ ۲؎ "ذکر اکبر" ص ۱۵۳

پریشانیوں سے ڈرا ہوا ہوں ورنہ جو کچھ کہتا تھا خوب جی کھول کر کہتا مگر خیر:

میرے سکوت سے مجھے بے بس نہ جانیے ۔۔۔ لفظوں ہی کی کمی ہے خیالات کی نہیں

مندرجہ ذیل اقتباسات بھی ان ہی کی گفتگو سے ہیں :-

"لوگ کہتے ہیں کہ میں حکومت کے لالچ یا خوف سے خاموش ہو گیا ہوں اور ملک کو آزادی دلانے میں حسب توقع حصہ نہیں لیتا ۔ جب میرا یقین ہے کہ حکومت سے کھل کر لڑنا مضر ہے تو بھلا میں کیا کہوں اور میرے کہنے سے ہو بھی کیا سکتا ہے ۔ میں نے اسی خیال کو نظم کیا ہے:

وے خار بھی کوئی تو میں بےشک الجھ پڑوں ۔۔۔ بگڑی ہوئی ہوا ہو تو موسم سے کیا لڑوں
ہم اس زمانے میں رہتے ہیں اپنے گھر میں پڑے ۔۔۔ ہوا بھی ملی ہوئی ہے فلک سے کون لڑے
ہے چرخ ہم سے برسر کیں غور کیا کریں ۔۔۔ بیٹھے ہیں سر جھکائے ہوئے اور کیا کریں[1]"

"لوگوں کا خیال ہے کہ میں اپنی پنشن کے خیال سے قومی کام میں سامنے نہیں آیا یہ غلط ہے ۔ اگر آج میں روپیہ کی خاطر قوم کا کام کروں اور پوری قوت اس طرف صرف کر دوں تو کیا مجھ کو پنشن سے زیادہ فائدہ نہ ہو ۔ اصل یہ ہے کہ مجھے کانپور کے واقعہ[2] کے بعد کی کشمکش یاد ہے ۔ میں دو باتوں

---

[1] ذکر اکبر ص ۱۴۶ ۔ [2] مؤلف نے اس سلسلہ میں یہ حاشیہ تحریر کیا ہے

"کانپور کی مسجد کا مشہور واقعہ ہے کہ اس کے کچھ حصے کے شہید کیے جانے کے سلسلہ میں بڑا ہنگامہ ہوا تھا ۔ بہت مسلمان گولیوں سے مارے گئے تھے ۔ خواجہ حسن نظامی صاحب عین ہنگامہ کے دن الہ آباد سے ہوتے ہوئے کانپور پہنچے حکومت کو شبہ تھا کہ مسجد کے واسطے آمادۂ فساد لوگوں میں اکبر بھی شریک ہیں اس شبہ میں اکبر کے اس شعر نے اور تقویت دی ۔ ع (غیر مطبوعہ)

سنا ہے یورپ میں ہر قاصد پیام جنگ لایا ہے ۔۔۔ بحمد للہ اب خون شہیداں رنگ لایا ہے

سمجھا یہ گیا کہ "خون شہیداں" سے کانپور کے شہیدوں کی طرف اشارہ ہے (باقی اگلے صفحہ پر)

سے گھبراتا ہوں ایک تو عشرت کے مصیبت میں پڑنے سے، دوسرے اس خیال سے کہ میں اس پیرانہ سالی میں اپنے جسم میں اتنی سکت نہیں پاتا کہ جیل کے مصائب اٹھا سکوں۔ کاش آج میری جوانی کا زمانہ ہوتا اور مجھ میں جان ہوتی۔"[۱]

سرسید کی تعلیمات سے سب سے زیادہ نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقہ نے فائدہ اٹھایا۔ ان کی جاگیریں نہ لٹیں اور بزرگ نہ قتل ہوئے اس لئے انھوں نے آسانی سے انگریزی حکومت کو قبول کر کے خود کو حالات کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ ہی نہ کیا بلکہ انتہا پسندی میں بعض لوگ تو انگریزوں سے بڑھ کر انگریز بن گئے۔ وہ متوسط طبقہ جو اب تک بے جڑ تھا اب اسے سرکاری ملازمت کی صورت میں جو تحفظ ملا وہی زندگی میں اس کی جڑ قرار پایا۔ اکثریت نے تو اپنی وضع، ملازمت اور وفاداری کے لئے جواز مہیا نہ کئے اور خود کو خاموشی سے حالات کے حوالے کر دیا جبکہ ایسے لوگوں کی بھی کمی نہ تھی جنھوں نے منافقت سے کام لیتے ہوئے متوسط طبقہ کی اس دوغلی ذہنیت کا ثبوت دیا جس کی بنا پر جو کرتے ہیں اسے برا بھی سمجھتے ہیں لیکن اس کے لئے جواز بھی تلاش کرتے ہیں۔ اکبر اس گروہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ زندگی میں اعلیٰ منصب اور تحفظ کے لئے اس نے بھی انگریزی زبان، وفاداری اور ملازمت کا راستہ اختیار کیا تمام عمر انگریزوں اور انگریزی اثرات کو برا سمجھا اور ان کے پرچارک سرسید کو کبھی معاف نہ کیا لیکن جب خیالات اور نظریات کی بنا پر کسی طرح کی بھی عوامی جدوجہد میں حصہ لینے یا سیاسی مسلک سے وابستگی کا موقع آتا ہے تو وہ جوازات کو پناہ گاہ بنا لیتا ہے۔ اکبر کی زندگی اور اشعار کا تضاد PETIT

اور اس پر شکر خدا اور اظہار مسرت کیا جا رہا ہے کہ حکومت برطانیہ یورپ میں جنگ کی پریشانیوں میں مبتلا ہو گئی۔ سر جیمس مٹن صاحب گورنر تھے انھوں نے اکبر کو سخت پکڑا۔ خیر خدا خدا کر کے عافیت اور پنشن دونوں مصیبت سے بچیں، یہاں اس واقعہ اور کشمکش کی طرف اشارہ ہے۔"

[۱] ذکر اکبر ص ۱۶۳-۶۴

BOURGEOIS کی ذہنیت کی زندہ تصویر ہے

اسی لئے تو انگریزوں کو برا سمجھنے والا ترک ملازمت کا حامی نہیں اور خوب گول مول الفاظ میں اصل مقصد کی پردہ پوشی کی ہے چنانچہ ایک موقع پر کہا کہ "ترک ملازمت کے بارے میں میرا خیال ہے کہ یہ عام طور پر قابل عمل نہیں ہے اور جن سے ممکن ہو وہ کریں۔ ترک ملازمت میں زیادہ زور اس پہلو پر دیا جانا چاہیئے کہ لوگ ان محکموں میں ملازمت نہ کریں جن سے ملک وملت کو سب سے زیادہ نقصان پہنچ سکتا ہے" (ذکر اکبر۔ص ۱۳۱) اس موقع پر ذہن فوراً پریم چند کی طرف جاتا ہے جس نے تمام عمر "مدخولۂ گورنمنٹ" بن کر رہنے کی بجائے ملازمت ہی چھوڑ دی جبکہ اس کے برعکس اکبر کو تو "خان بہادر" کا خطاب چھوڑنا بھی گوارا نہ تھا۔ اکبر کے احباب میں سے کسی نے مشورہ دیا تھا کہ سید صاحب خان بہادری کا خطاب واپس کر دیں۔ کہنے لگے یہ خطاب مجھ کو گورنمنٹ نے جوڈیشل سروس کے صلہ میں دیا ہے اگر میں اس کو واپس کر دوں تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ میری ایماندارانہ خدمات عدالت کا جو اعتراف کیا گیا ہے۔ میں اس سے ناراض ہوں اس طرح دنیا کو یہ سمجھنے کا موقع دوں کہ میں نے عدالتی خدمات بے ایمانی اور ناانصافی سے انجام دی تھیں۔ تو کوئی صاحب اچھا مانیں یا برا میں خطاب واپس کر کے بے ایمان ہونے کو ..... تیار نہیں ہوں"

(ذکر اکبر۔ص ۱۳۶-۷)

اس جواز میں جو منطقی تضاد ہے اس کی طرف توجہ دلانے کی ضرورت نہیں کہ اسی صفحہ پر اصل حقیقت کا بھی اعتراف کر لیا گیا لیکن اس طرح کہ اعتراف بھی عظمت ہو بن گیا!

"اجی صاحب! بات یہ ہے کہ گورنمنٹ سے مقابلہ کی مجھ میں جان نہیں ہے۔ میں پنشن خوار ضرور ہوں مگر آلہ کار سرکار نہیں ہوں"

اس ضمن میں صرف یہ ملحوظ رہے کہ بولنے کے موقع پر خاموشی یا تو منافقت کی ہوتی ہے یا پھر نیم رضامندی کی۔ چنانچہ اس نیم رضامندی اور مفاہمت کا اندازہ اشعار میں خود ساختہ زبان بندی سے بھی ہو جاتا ہے:۔

زبان بند ہے اس عہدِ پر نگاہ کے بعد سکوت ہی مجھے ہے اب تو آہ کے بعد

زیادہ گوئی سے اب ہم اسی سے رکتے ہیں — جو خوب کہتے ہیں اکبر وہ کہہ بھی چکتے ہیں

زمانہ جانب انصاف ڈھل ہی جائے گا — زبان بند کرو حال کھل ہی جائے گا

کھولی نہیں زباں کبھی فریاد کے لئے — آواز کیوں نشانہ ہو صیاد کے لئے

۱۹۲۰ء تک ہندوستان میں بہت کچھ ہو چکا تھا اور سیاسی تحریکیں قوت پکڑتی جا رہی تھیں۔ ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں ہی کے قد آور لیڈر سامنے آ چکے تھے چنانچہ اس وقت کے دانشور اور قومی زندگی سے متعلق افراد انگریزوں کے بارے میں اپنے طرزِ عمل پر غور کر رہے تھے۔ لیکن اکبر کو اپنی آرام و آسائش کی زندگی اتنی عزیز تھی کہ وہ صرف نل کے پانی۔ ڈبل روٹی۔ فیشن۔ انجن۔ کیک، انگریزی تعلیم، ہوٹل، موٹر اور ایسی ہی دیگر چیزوں پر طنز کر کے اپنی دانست میں قومی خدمت کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ لیکن جب لب کشائی سے "حق" و "باطل" میں چناؤ کا وقت آئے تو انہیں عشرت[۲]، پنشن اور بڑھاپا یاد آتا ہے۔ ادھر طنز میں بھی عوام پسند چٹکلہ بازی پر زیادہ زور دیا اس لئے بالعموم اثر سطحی ثابت ہوتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ مغرب کے جن پہلوؤں کو مرکزِ تنقید اور ہدفِ طنز بنایا آج وہ روزمرہ کا معمول بن کر جزوِ زندگی ہو چکے ہیں اس لئے آج مزاح سے لطف اندوزی کے باوجود بھی طنز کی کاٹ بے معنی اور بے مقصد ثابت ہوتی ہے۔

اکبر کا مقابلہ اگر شاد عارفی سے کریں تو شاعری میں مفاہمت اور عدم مفاہمت کی

---

[۱] اس شعر کی اشاعت نہ کروائی تھی

[۲] عشرت حسین اکبر کا بڑا بیٹا تھا اور باپ کے نظریات کے قطعی برعکس۔ اسی لئے جب انگلینڈ اعلیٰ تعلیم کے لئے گیا تو کئی سال تک آنے کا نام نہ لیا۔ چنانچہ اکبر نے بڑے دلدوز منظوم خط لکھے۔ کبھی یہ طعنہ دیا:

"کھا کے لندن کی ہوا عہدِ وفا بھول گئے"

تو کبھی اپنی اور بیوی کی حالت کا اندازہ کرانے کی کوشش کی:

"ماں خستہ حال ہو لے بے چارہ باپ مرے"

دو نمایاں مثالیں نظر آتی ہیں۔ شاد عارفی نے ایک NON CONFORMIST کی زندگی بسر کی اور مفلسی اور فاقہ کشی کے باوجود بھی اپنی طبع، خو اور مزاج نہ بدلا۔ اکبر خاموشی میں پناہ لیتا ہے جبکہ شاد کا یہ انداز ہے :-

پئے تحسین وطن طنز ہمارا فن ہے
ہم کسی خانہ برانداز سے ڈرتے ہی نہیں

ہم سے اس قسم کی امید نہ رکھے دنیا
ہم کسی شخص کی تعریف تو کرتے ہی نہیں

یہی ہے شاد میں سب سے بڑا عیب
وہی لکھتا ہے جو کچھ دیکھتا ہے

سچ اور کھری بات چھپائی نہیں جاتی
ہاں! ہم سے غلط بات پہ جی ہاں نہیں ہوتا

عظمتِ فن کی روایات کو مرنے نہ دیا
شعر سے بچ کے کوئی ظلم بلد نے نہ دیا

یہ درست ہے کہ شاد اور اکبر کے طنز کے نشانوں میں کافی بُعد ہے لیکن یہ تقابل دو شاعروں کا ہے ان کی شاعری کا نہیں!

سرسید تحریک عصری تقاضہ تھی۔ سرسید نہ ہوتے کوئی اور ہوتا۔ کیونکہ اس عہد میں بحیثیت قوم مسلمانوں کی بقا کا انحصار ان امور پر تھا جن کی طرف سرسید نے توجہ دلائی تھی۔ سرسید کا تصور یہ تھا کہ انہوں نے سب سے پہلے بدلے ہوئے حالات اور ان کے تقاضوں کا ادراک کیا۔ مخالفت تو سب نے کی لیکن انگریزی تعلیم اور ملازمت کے بغیر گزارہ بھی نہ تھا، اس لئے بالآخر سب کو اسی ڈگر پہ چلنا پڑا۔ اکبر بھی اسی ڈگر پہ چلا، اور جن باتوں کی مخالفت کی وہ سب کچھ عملی زندگی میں کیا، یہی نہیں موقع آنے پر قومی زندگی سے بھی کٹ جاتا یوں بے عملی کے ساتھ ساتھ دو عملی بھی ملتی ہے۔

آج زمانے نے جو رنگ اختیار کیا اور ہمعصر زندگی نے جو روپ دھارا ہے اس کے

تناظر میں اگر اکبر کی شاعری کا مطالعہ کریں تو انجن، ڈبل روٹی اور نل کے پانی ایسے اشعار پڑھ کر طنز کے کھوکھلے پن پر ہنسی آتی ہے ———— اکبر سرسید تحریک کے خلاف ردعمل کی علامت تو ہے لیکن زیادہ دور تک دیکھنے کی صلاحیت سے محروم تھے۔ اس لئے زندہ علامت نہ بن سکے۔ آج اکبر کے اشعار ("افکار" ؟) کی تاریخی اہمیت تو ہو سکتی ہے مگر عصری نہیں! اس لئے اگر آغاز کے سوال کو دہرایا جائے کہ کیا واقعی اکبر الہ آبادی ضروری تھا تو اس کا جواب غیر مشروط "ہاں" میں نہ دیا جا سکے گا۔

شاد عارفی خطوط کے آئینہ میں

شاؔد ضعیف العمر ہے لیکن اس کے شعر جواں ہوتے ہیں
ایسے لوگ کہاں ملتے ہیں ایسے لوگ کہاں ہوتے ہیں

صحرا کو گلستاں کہتا ہوں بجلی کو تجلی کہتا ہوں
سو معنے پیدا ہوتے ہیں اتنے بے معنی کہتا ہوں

"میری زندگی نو بہ نو اور رنگ برنگ روپ کی حامل ہے۔"
"شاعری کی تو اس میں "صدر نشینی" کی خواہش ہنوز چین سے نہیں بیٹھنے دیتی۔
حتہ المقدور پریشانیوں، بیماریوں اور دوسری معاشی الجھنوں کے باوجود کام کیے جا رہا ہوں تا آنکہ زمانہ خود ہی کوئی فیصلہ کر دے۔"[1]

یہ سطریں اور اشعار شاد عارفی کی انا کی غمازی سے قطع نظر، اس کے شاعرانہ مسلک کو سمجھنے میں مد ہی نہیں بلکہ زندگی گذارنے کے مخصوص انداز سے جنم لینے والے زاویۂ نگاہ کی

---

[1] مکتوب بنام: وصی اقبال

تفہیم کے لیے بھی اشاریہ ایسی اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔

غربت سے پیدا ہونے والی یک رنگی شاد کی زندگی کی سب سے بڑی خصوصیت ہی نہیں سمجھی جا سکتی بلکہ ایسی خصوصیت بھی جو ان کے مزاج میں دو رنگی کی موجب بھی بنی اسی کی پیدا کردہ نفسیاتی الجھنوں نے جہاں شاد کو تمام عمر ناشاد رکھتے ہوئے شاد کامی کے جملہ مواقع کی فراہمی میں روڑے اٹکائے وہاں دو دھاری تلوار ایسے طنز ہی کو "میوز" (MUSE) بنا کر رکھ دیا۔ گو سودا کی مانند ان کا کوئی "غنچہ" نہ تھا لیکن عام زندگی میں ان کا انداز کچھ اسی قسم کا معلوم ہوتا ہے، انہیں خود بھی اس کا احساس ہے

"میرا پختہ یقین ہے کہ مرزا سودا میں مرزا ہونے کے باوجود کوئی افغانی رگ ضرور تھی جو ہر خلاف مزاج پر پھڑک اٹھتی تھی ۔ ۔ ۔ ۔ سو میں بھی کبھی کبھی مزاج کے خلاف کسی واقعے سے متاثر ہو کر جو منہ میں آئے کہنے سے نہیں چوکتا مگر ادب کا دامن تھامے رہتا ہوں۔" (مکتوب بنام جون ایلیا ۲۰ نومبر ۶۲ء)

اور یہ شعر تو عبارت کی تفسیر معلوم ہوتا ہے:

اس نے جب سو تیر چلائے
میں نے ایک غزل چپکا دی

شاد کے فن کے اساسی خصائص کی تفہیم سے بیشتر اس امر کا یقین لازم ہے کہ وہ خود کیا تھے ویسے تو انہوں نے اپنے بارے میں یہ بھی کہا:

ہر مصیبت پر مسکراتا ہوں ۔۔۔ شاد رونا میرا شعار نہیں!
یہ غم حالات اور یہ خدمت شعر و سخن ۔۔۔ مثنوی کو بھی مرے انجام نے چونکا دیا

اور دراصل ایسے اشعار اور ——— میں نے ایک غزل چپکا دی ——— ایسے انداز ہی کی بنا پر ان کی شخصیت کی نفسی اساس کی دریافت بنیادی اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔ یہ اس لیے نہیں کہ ان کا کلام الجھا ہوا ہے بلکہ ان کا کلام تو الجھا ہونے کے علاوہ باقی سب کچھ ہو سکتا ہے اسی طرح ادب و فن کے بارے میں کسی چونکا دینے والے تصور یا باغیانہ اور انقلابی نظریات کی وجہ سے بھی نہیں کہ وہ خود کو تو رام پور کے گھٹے ماحول میں باغی سمجھتے رہے لیکن انقلاب کا داعی ہونے کے باوجود ان کے ہاں زندگی کے ضمن میں

؎ اگلے صفحہ پر

باغیانہ طرزِ احساس اور ادب کے سلسلہ میں انقلابی تفکر کا فقدان ملتا ہے۔ الغرض ان سب امور سے قطع نظر کرنے پر بھی ان کی شخصیت کا مطالعہ ان نفسیاتی پیچیدگیوں کے مطالعہ کے لیے ضروری ہے جس نے فن کا رنگ چوکھا کیا۔ انہیں خود بھی اس کا احساس ہے کیونکہ صہبا لکھنوی کو اپنا سوانحی خاکہ بیان کرتے ہوئے یہ بھی لکھا:

"میری سوانحِ حیات کا احاطہ ٹیڑھی کھیر ہے اس لئے کہ اس میں "جلیبی کے سے پھیر" اور اونٹ کے سے "کیف خلقت" کے اتنے موڑ، اتنی الجھنیں اور ایسے ایسے نشیب و فراز ہیں کہ "سفینہ چاہئے" اس کے لئے! اختصار کے ساتھ تو میرے اس مطلع میں سب کچھ ہے۔

کہہ نہیں سکتا بطرزِ داستاں ہو یا نہ ہو
دیکھئے کوشش تو کرتا ہوں بیاں ہو کر نہ ہو"

اور یہ صرف شاد ہی کا نہیں بلکہ ان کے نقاد اور شخصیت نگار کا بھی یہی مسئلہ ہے کہ بیاں ہو یا نہ ہو۔!

شاد کی یہ سطریں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ شاید انہوں نے تمام عمر نادیدہ خطرات سے نبرد آزما ہونے اور عظیم مہمات کی تسخیر میں بسر کی لیکن معاملہ اس کے برعکس ہے کیونکہ نہ تو وہ نادیدہ خطرات سے نبرد آزما ہوئے اور نہ ہی عظیم مہمات سر کیں۔ بلکہ دیکھا جائے تو عمر کا بیشتر حصہ رام پور ہی میں گذرا۔ جاہ و حشمت اور دولت و ثروت نہ تھی اس لیے زندگی کا دائرہ سکڑ سکڑا کر صرف اس نیم پختہ[۲] مکان کے دو کمروں میں محدود ہو گیا

---

[۱] (پچھلے صفحہ سے) "میری طرح تمہیں بھی رام پور نے سمجھنے کی کوشش نہیں کی بلکہ میں جہاں سے شاعری کرتا ہوں وہ ان کی پہنچ سے باہر ہے" (مکتوب بنام: دور آفریدی ۹ جولائی ۶۱ء)

اور یہ خط بھی ملاحظہ ہو!

"...اور میں نے بغاوت شروع کردی چنانچہ مجھے اس بغاوت کے سلسلہ میں بڑی دشواریوں کا سامنا ہوا مگر میں نے ہمت نہ ہاری اور نہ سپر ڈالی" (مکتوب بنام: جون ایلیا ۲ رنومبر ۶۲ء)

[۲] شاد میں لکھتا کرایہ کے مکانوں پہ غزل
اتنا موقع کبھی گھر گھر کے سفر نے نہ دیا

جس میں یہ اور ان کی بڑھی والدہ شستم پشتم گذر گئے جارہے تھے بعد ازاں وہ بھی بک گیا لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس کے باوجود بھی وہ نادیدہ خطرات سے نبرد آزما رہے مگر وہ خطرات نفسیاتی واہمے اور نفسیاتی خوف تھے، انہوں نے واقعی عظیم مہمات سر کیں لیکن یہ تو ذات کے ہفت خواں طے کرنے اور بے کراں انا میں ڈوب ڈوب کر ابھرنے کی داستان ہے۔ "جلیبی کے سے پھیر" کہہ کر شاید وہ غیر شعوری طور پر اپنی شخصیت کی مٹھاس کا بھی احساس کرانا چاہتے ہوں لیکن ایسی کوئی بات نہیں، شخصیت میں جلیبی کے سے پھیر تو حقیقتاً تھے لیکن شیرے ایسی مٹھاس نہ تھی البتہ کڑوی بولی ضرور تھے۔ کڑواہٹ بدمزہ تو کرتی ہے لیکن خون بھی تو صاف کرتی ہے چنانچہ رام پور کے ٹھہرے پانی کے جوہر ایسے بند معاشرہ نے شاد کو "جو تلخ نوائی" بخشی اسے تمام ملک میں عام کر کے ایک کا سب سے بدلہ لیا۔ ان کے بقول "میرے دشمنوں نے مجھے اسی طرح پر ناکام و نامراد کرانے کی کوششیں کیں مگر ہمیشہ میرے دشمن منہ کی کھاتے رہے۔ میں نے ہمیشہ منہ توڑ جواب دیئے دشمنوں کا یہ احسان میں کبھی نہیں بھولوں گا اگر میرے دشمن میرے ساتھ اس طرح دغا نہ کرتے، مکروفریب کے جال نہ پھیلاتے، مجھے ذہنی چرکے نہ دیتے تو میں اس مقام کو کبھی نہیں پہنچ سکتا تھا، زلف کو زنجیر کہتا ہوتا، محبوب کی کمر تلاش کرتا ہوتا، غرضیکہ اگلی وحشتوں میں مبتلا ہوتا" (ایک انٹرویو: سلطان اشرف)

مسعود اشعر نے "کٹی پتنگ" کا استعارہ تلاش کرتے ہوئے شاد پر جو خوبصورت خاکہ لکھا اس کا پہلا پیراگراف بہت معنی خیز ہے۔

"کسی حکیم نے شاد عارفی کو اختلاج قلب کا علاج یہ بتایا تھا کہ پتنگیں اڑایا کرو اور کبوتر بازی سے شوق کرو۔ ان کا اختلاج قلب تو واقعی دور ہو گیا لیکن آسمان پر نگاہیں جمانے کی عادت ایسی پڑی کہ پھر نیچے نہیں دیکھا۔

؎ تغافل کمال فن مزاج رام پور ہے
تو مجھ سے بیر فن میں بزم دوست بے قصور ہے

شاد صاحب کے لیے یہ عظمت کی دلیل بھی تھی اور خطرے کا الارم بھی! انہوں نے شاعری میں جو رنگ برنگی پتنگیں اڑائیں اور جو بڑے بڑے پتنگ کاٹے، اسی نے انہیں اردو کا ممتاز اور منفرد شاعر بنا دیا مگر تعلقات اور دوستی پر کھنے میں جو وہ "منہ زور استاد" کا شیشہ پلایا ہوا مانجھا استعمال کرتے۔ اس نے خدا جانے کتنے دوستوں کی پتنگیں کتنے سے کاٹیں اور کتنے ہی تعلقات کی ڈور پیچھے سے توڑ واڈالی!"

سوال یہ ہے کہ آخر مانجھے کی کاٹ اتنی تیز کیوں ہو گئی؟

یہ تو طے شدہ ہے کہ شاد اپنی ذات میں ایک نزاع تھے اور جب ان کے خطوط یا بقلم خود قسم کی تحریروں کا مطالعہ کریں تو اس نزاعی شخصیت کے پس پردہ کارفرما نفسی محرکات کی تلاش اتنی مشکل نہیں رہتی۔ شاد کے خطوط کا مطالعہ یوں بھی بہت سودمند ہے کہ غالب کی طرح شاد نے بھی کمال بے تکلفی سے کام لیتے ہوئے انہیں اپنی شخصیت کا آئینہ بنا کر رکھ دیا گو غالب کی طرح شاد

— خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو

ایسا رویہ تو نہیں رکھتے چنانچہ سلطان اشرف کو یکم جولائی ۱۹۶۲ء کے ایک طویل مکتوب میں یوں لکھا:۔

"۔۔۔ تمہاری طرح مجھ سے کہا تھا کہ شاد صاحب! آپ اپنے خط میں اس قدر بے تکلفی سے ایسے نجی معاملات نہ لکھا کریں تو میں نے جواب دیا کہ یوں تو غالب کی طرح "خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو" والی بات ہو کر رہ جائے گی اور میں اپنا مطلب نہ لکھ سکوں گا۔ تو پھر میری الجھنیں کس طرح دور ہوں گی مثلاً مجھے اصلی گھی کی ضرورت ہے، پرانے گیہوں کا آٹا اور بیسن ملا کر روٹی کھانے کا حکیم والی رائے پر عمل کرنا ہے اور کوئی لانے والا ہے نہ رقم —— تو بتاؤ! ایسے خطوط جن میں کوئی مطلب نہ ہو میرے کس کام کے؟ ہاں غالب کو فضول فرصت تھی اور کھانے پینے کے غم سے "بے غم"

اس لیے اس کے لیے یہ شغل بے کاراں تھا۔"

قطع نظر اس سے کہ غالب کے "بے غم" ہونے والی بات قطعی غلط ہے (کہ اس خط میں آگے جا کر خود ہی اس کے زکوٰۃ طلب کرنے کا ذکر کرتے ہیں) یہ امر بھی دلچسپی کا موجب ہے کہ شاد نے خطوط میں بے تکلفی کو محض "کھانے پینے کے غم" تک محدود قرار دیا حالانکہ معاملہ اس کے برعکس ہے۔ کیونکہ شاد نے ان خطوط سے وہی کام لیا جو بعض نیوراتی اپنی NEUROSIS سے لیتے ہیں اور اسی لئے وہ ان خطوط میں لڑتے جھگڑتے اور دل کی بھڑاس نکالتے ملتے ہیں اور میرے خیال میں ذہنی پریشانیوں کے گرداب میں پھنسے شاد کی ذہنی صحتمندی کی برقراری میں ان خطوط نے اچھے خاصے "سیفٹی والو" کا کام کرتے ہوئے نیوراتی ہونے سے بچا لیا۔ علاوہ ازیں شاد کو ان خطوط کے محفوظ رہ کر طبع ہو جانے کی توقع نہ تھی کیونکہ محولا بالا خط ہی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ "غالب کی طرح مجھے بھی یقین نہیں کہ میرے خطوط شائع ہو کر عوام تک پہنچیں گے اور میری خودی کو ٹھیس پہنچے گی جیسے کہ غالب کے ان خطوں سے پہنچی جس میں اس نے نواب یوسف علی خاں سے زکوٰۃ طلب کی تھی اور وہ خطوط (غالب کے طرف دار نہیں) عرشی صاحب نے طرفدار بن کر مکاتیب غالب کے نام سے شائع کر کے فاضل کے کورس میں داخل کرا دیئے اس لئے مجھے نیاز فتح پوری کی طرح پوری احتیاط کے ساتھ خط لکھنے میں کوفت ہوتی ہے کہ چن چن کر لفظ رکھوں (جیسے کہ

لہ اپنے ساتھ موازنہ سے دوسرے کی تذلیل کا پہلو نکالنا —— یہ شاد کا خاص انداز ہے چنانچہ نیاز کے علاوہ جوش (مکتوب بنام: دت بھارتی ۶۲ء) کا ذکر بھی اس موازنہ کے انداز میں کیا گیا۔ یہی نہیں ہم عصروں کی مذمت کرنے میں بھی قلم روکنے کی کوشش نہ کی چنانچہ ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر عبادت بریلوی، رفیق خاور، (مکتوب بنام: خلیل الرحمٰن اعظمی، ر دسمبر ۵۶ء)، ماہر القادری (مکتوب بنام مظہر خیری، ۱۵ر جون ۶۳ء) نشور واحدی جذبی (مکتوب بنام: نصا کوثری، ۲۵ دسمبر ۶۱ء) جگر، بہزاد لکھنوی (ایضاً: ۱۵ر اکتوبر ۶۱ء) وغیرہ صرف چند نام ہیں۔ شاید اسی لئے ان کے شاگرد وور آفریدی کو ان کے بیشتر خطوط جلانے پڑے۔

نیاز نے کیسے)، اور عبارت آرائی کی حماقت سے واضح کروں کہ یہ خطوط چھپنے کے لیے لکھے گئے ہیں تو پھر مجھے اپنا مافی الضمیر بیان کرنے میں کیا تکلف۔ ادھر یہ بھی ہو جائے کہ یہ خط اشاعت پذیر ہوں (وہ بھی بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹ جائے) تو کم سے کم عوام کو معلوم ہوگا کہ شاد پر اس کے وطن میں کیا گزری، حکومت نے اس کی دوستی اور "دائیں بازو" کے فرائض پر کیا اثر لیا۔ اور کس قدر نوازا یا "پامال کیا"۔۔۔ مجھے بیماری کے علاج اور پرہیز کے لئے پیسوں کی فوری ضرورت ہے چنانچہ میں بے تکلفی کے ساتھ اپنے نجی حالات لکھنے میں حق بجانب ہوں تاکہ جب بھی میرے سلسلے میں تحقیقات (ادبی) ہو تو میری پریشانیاں واضح اور صاف ہو کر سامنے آئیں تاکہ وطن کے وہ "استادانِ فن" جنھوں نے میری مخالفت میں حشر برپا کر رکھا ہے ان کی مونچھیں نیچی ہوں۔ ان کے چہرے پشیمانی کے پسینے میں شرابور ہو جائیں کہ ہم نے "ہندو پاک" کے شاعر کے ساتھ کیا کیا بدسلوکیاں کی ہیں۔۔۔ کم بختوں کو یہ نہیں یاد کہ شاد عارفی کی توہین ان کے منہ پر چپت ہے اور ان کی وطنیت پر کلنک کا ٹیکہ ہے۔"

خط کے اس طویل اقتباس سے بہت کچھ عیاں ہوتا ہے۔ تصنع کے بغیر اظہار کی خواہش قدر ناشناسی کا کرب اپنی عظمت[1] کا احساس اور اپنی مصیبتوں اور تکلیفوں سے انا کی تسکین!

خط کے نفسیاتی مطالعہ میں اساسی اہمیت ان کی انا بلکہ بے کراں (IN FLATED EGO) کی ہے جو اتنی بے کراں ہے کہ اسی سمندر میں دیگر شخصی رجحانات چھوٹے چھوٹے ندی نالوں کی طرح مدغم ہی نہیں ہو جاتے بلکہ اس کی وسعت اور بے کرانی میں اضافہ کا موجب بھی بنتے ہیں اور یوں ان کے اظہار میں صد رنگی کے باوجود بھی شاد کو آسودگی نہیں ہو پاتی چنانچہ "شاد صاحب کے پاس جو رسالے آتے تھے۔ ان پر وہ کئی کئی جگہ اپنا نام لکھتے تھے

---

[1] معترضین کے سلسلہ میں امانت کمال (۹ ستمبر ۶۲ء) کو یوں لکھا"۔۔۔ نہ میں نے فن شعر کا کوئی اسکول کھول رکھا ہے کہ اپنے مطالعہ کو کسی "ان پڑھ" کے معمولی سے اعتراض کے جواب میں اس پر نثار کر دوں، ہاں اگر وہ میری شاگردی اختیار کریں تو پھر یہ جواہر پارے ان کے لئے نعمت ہوں گے۔"

اردو میں بھی اور انگریزی میں بھی اور پھر مختلف انداز سے یعنی ایک جگہ احمد علی خاں شاد عارفی،
تاریخ، دوسری جگہ یہی انگریزی رسم الخط میں تیسری جگہ شاد عارفی، چوتھی جگہ A.A.K. SHAD
ARFI اور پانچویں جگہ SHAD ARFI علیٰ ہذا القیاس - جی نہیں بھرتا تھا مرحوم
کا اپنا نام لکھتے لکھتے دوسروں کی کسر بھی اپنے ہی آپ پوری کر لیتے تھے"[۱]

اپنے نام کے ساتھ یہ پیار اور اس کی متنوع قلم بندی سے جو انانی تسکین پاتے تھے اور یہ الفت ذات
کی جس انتہا کی غماز ہے وہ اتنی واضح ہے کہ اس کی تشریح کی ضرورت نہیں یہی نہیں جب
غزل بغرض اشاعت بھیجتے تو اس کے اوپر مدیر کے لیے۔ اسے پورے صفحے میں شائع کرنے کی
ہدایت بھی درج کرتے (ملاحظہ ہو مظفر حنفی کی مرتبہ "ایک تھا شاعر" میں "عکس تحریر") شاگردوں
کے تخلص میں "عارفی" کا اضافہ کرایا جاتا کہ "عارفی" ہونا کامیابی کی دلیل ہے" (مکتوب بنام مظفر حنفی
۲ر جولائی ۱۹۶۱) اور پھر ذرا ذرا سی باتوں پر انہیں آڑے ہاتھوں لیا جاتا۔[۲]

غالب کی طرح شاد میں بھی نسلی برتری کا شدید احساس انا سے وابستہ پندار کا مظہر
ہے چنانچہ کئی خطوط اور دیگر تحریروں میں اپنے پٹھان ہونے پر بار بار فخر کا اظہار ہی
نہ کیا گیا بلکہ اپنی "سادگی" ایسی صفات بھی اس سے وابستہ کی گئیں چنانچہ مسعود اشعر
کے نام ۱۱ر جون ۶۱ء کے (غیر مطبوعہ) مکتوب کے بموجب "میں تو ایک سیدھا سادا
پٹھان شاعر ہوں گی لپٹی مجھے قطعاً نہیں آتی اس وجہ سے اکثر منافق مجھے "خلوص"
کا فریب دے چکے ہیں اور اب بھی دے بھاگتے ہیں" اسی خط میں برتری کے
احساس نے ایک اور انداز سے بھی تسکین پائی "سندھ، کراچی اور لاہور سے کئی غزل خواں
کے دعوت نامے ۱۵۰۰/۲۵۰ روپے کی آفر کے ساتھ آئے مگر میں نے بالترتیب

---

۱ "ایک اور گنجا فرشتہ" : اکبر علی خاں

۲ حنیف رامے کو نصرت (لاہور) میں غزل "ٹھیک" طرح نہ چھپنے پر لکھا "آپ کو مطلع کرتا ہوں
کہ آئندہ میں نصرت کو کچھ نہ بھیج سکوں گا جب تک کہ آپ "سخت ضرورت" کا اظہار نہ فرمائیں
گے (ہفت روزہ نصرت ۳۱ر جولائی ۱۹۶۰ء)

۱۰۵۰/ اور ۵۵۰/ طلب کئے اور ادھر ہندوستان میں طلب کئے جو ظاہر ہے انہوں نے منظور نہ کئے اور نہ میں اپنی جگہ سے ہلا۔ ۔ ۔ ۔ رہا مجموعوں کی اشاعت کا سوال تو وہ بھی مجھے سستے داموں منظور نہیں — چاہے انہیں دیمک چاٹ جائے"[1]
یہ مکتوب اس زمانہ کا ہے جب وہ مسلسل پریشانیوں میں گھرے تھے اور ایسے میں جبکہ شاعروں کا یہ معاوضہ کوئی اتنا کم بھی نہیں، اس کا قبول نہ کرنا محض اپنی بات اوپر رکھنے والی بات ہے انا کی تسکین بعض اوقات منفی ذرائع کا سہارا تلاش کرتی ہے یہ خصوصیت سے اسی صورت میں ہوتا ہے جب مثبت ذرائع سے متوقع نتائج کا حصول مشکل یا ناممکن نظر آتا ہو۔ شاد نے جیسی زندگی گذاری ہے اس کے سرسری جائزے سے کم از کم یہ احساس ہو جاتا ہے کہ ان کے فن سے قطع نظر، عام زندگی میں ان کا رویہ بالعموم منفی رہا چنانچہ زمانے، دوستوں اور شاگردوں وغیرہ بھی کو اپنی انا کی لاٹھی سے ہانکتے ملتے ہیں اور جہاں کہیں دوسرے کی انا ان کی انا سے ٹکرائی بس وہیں ان کی لڑائی! اور اسی لئے تمام عمر منفی رویے سب کے خلاف جہاد کرکے جب تھک گئے تو "بیماری کی وجہ سے۔ ۔ ۔ طبیعت "صلح کل" ہو گئی"[2] — لیکن جب تک ان کی اپنی حالت مسعود اشعر کے بقول یہ ہو چکی تھی کہ "اب وہ خود ایک کٹی پتنگ تھے جس نے چاہا پکڑ لیا اور جب چاہا چھوڑ دیا ان کی ڈور اب کسی کے ہاتھ میں نہیں تھی۔ یوں ان کا یہ شعر شاعرانہ الہام میں گنا جا سکتا ہے

وہی رسن بتاں کو بکھرے واقعی کی ہے کٹی ہوئی پتنگ جو بھی لوٹ لے اسی کی ہے

ان کے حالات کے سرسری مطالعہ سے ہی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جھگڑے مول لینے والوں میں سے تھے تحمل، بردباری، طبیعت کی لچک اور صلح پسندی واقعی مزاج میں

---

[1] مکتوب بنام: ننھے میاں
[2] فولاد لچکتا نہیں ٹوٹ جاتا ہے چنانچہ میں نہ "لچکتا تھا نہ لچا" (مکتوب بنام: آل احمد سرور ۱۲ر اگست ۶۳ء)

نہ تھی، اس پر مستزاد معاشی بدحالی! یہ حقیقت ہے کہ شاد عارفی کی زندگی میں وہ عزت اور قدر و منزلت نہ ہو سکی جس کے وہ مستحق تھے لیکن اس ضمن میں یہ حقیقت بھی فراموش نہیں کی جا سکتی کہ زندہ ادیب کی عزت افزائی میں فن کے ساتھ ساتھ شخصیت بھی خاصہ اہم کردار ادا کرتی ہے بلکہ بیشتر مثالوں میں شخصیت کا حسن فن کے مقابلہ میں زیادہ موثر ثابت ہوتا ہے۔ اب ظاہر ہے کہ شاد ایسی کرخت شخصیت اور فولادی مزاج کا ہر شخص بھلا کیسے والہ و شیدا ہو سکتا تھا ایسا نہ ہو سکتا تھا اس لئے اس بنا پر رام پور یا ان کے عہد کو ملعون کرنا بے جا ہوگا۔ شاد شکر پر کڑواہٹ لپٹی گولی بھی ہو لیکن چند شاگردوں یا احباب کے علاوہ اتنے قریب سے کون دیکھ سکتا تھا — اور پھر دیکھنے کو آنکھیں کہاں سے آئیں؟ ضرورت سے زیادہ زود رنجی اور اپنی ذات کے بارے میں حد سے بڑھی ہوئی حساسیت مریضانہ رجحانات ہیں اور ان دونوں ہی کا اندازہ ان کی تحریروں سے ہو جاتا ہے اس ضمن میں نفسیاتی اہمیت کا حامل یہ نکتہ بھی ذہن نشین رہے کہ زود رنج یا حساس انسان کی سب سے بڑی خامی یہ ہوتی ہے کہ وہ صرف اپنے رنج کے بارے میں "زود" اور اپنی ذات کے بارے میں "حساس" ہوتا ہے اس کے طرز عمل سے دوسروں پر کیا گذر سکتی ہے اسے یہ سوچنے کی ضرورت ہی نہیں ہوتی چنانچہ ان کے بقول "بیٹھے بیٹھے خیال آ گیا کہ میں نے تمہاری دوستی کا حق ٹھیک ادا نہیں کیا کیونکہ تمہارے خلوص کا تقاضہ یہ تھا کہ میں تمہارے جذبات کی قدر کرتا مگر اپنی بعض کمزوریوں کی بنا پر قاصر رہا۔" (مکتوب بنام: ننھے میاں صابر)

شاد ایسے شخص کے قلم سے یہ بہت بڑا "اعتراف" معلوم ہوتا ہے ورنہ اکثر اوقات تو چھوٹی چھوٹی باتوں پر روٹھنے کا سا انداز ہوتا ہے مثلاً مسعود اشعر کو ۱۱ رجون ۱۹۶۱ء کے خط میں طعنہ دیا۔

"جس شخص نے شہر کے اندر شادی کی دعوت نہ دی وہ ملتان بلائے" - یہ بجائے خود ایسا معمہ ہے جسے خروشیف ہی سلجھا سکتا ہے یا تو"

(وجہ: مسعود اشعر نے گھر آ کر شادی کی دعوت نہ دی تھی)

ایسے لوگ بلوغت اور سفید سر کے باوجود بھی جذباتی لحاظ سے بچہ کی طرح خام رہتے

ہیں بچہ صرف اپنی بات منوانی چاہتا ہے اور بس! اس سے اس کے گرد و اطراف میں جو بُعد پیدا ہوتا ہے اس کی طرف بھی اس کی نگاہ نہیں جا سکتی اگر وہ بچہ ہی اسی لئے ہے) لیکن بوڑھے بچہ میں اس کا کیا جواز؟ شاد کی شخصیت میں بھی یہ بعد نمایاں تر ہے مثلاً آل احمد سرور کو ۱۲ اگست ۶۳ء کے مکتوب میں نفسیاتی اہمیت کی حامل یہ سطریں بھی ہیں:

"...... مجھ سے انتہا درجہ عجز و انکسار سے پیش آتے رہے، میری سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ میں نرمی سے پسیج جاتا ہوں[1]"

اور دوسری سب سے بڑی کمزوری کا بیان یوں ہے:-

"میری فطرت انتہا پسند[2] رہی ہے..... صدر نشینی کا خیال دل سے نہ گیا ..... یہ صدر نشینی کا احساس آدمی کو جس قدر عزم و عمل کی پختگی بخشتا ہے وہ بیان سے باہر ہے۔" (مکتوب بنام: وصی اقبال)

صدر نشینی کا یہ احساس تمام عمر کابوس بن کر آسیبِ ذہن بنا رہا جس کھیل (فٹ بال، ہاکی) میں نہ چل سکے اسے چھوڑ دیا، ٹینس اور کرکٹ خوب کھیلیں بالآخر صدر نشینی کے لئے شاعری پر تکیہ کیا اور صدر نشینی کے احساس نے واقعی تمام عمر چین نہ لینے دیا کیونکہ اگر کسی نے ان کا نام "احساسِ برتری" سے لیا تو انھوں نے فوراً "احساسِ کمتری" محسوس کرتے ہوئے ری ایکٹ کرنے میں کوتاہی نہ کی (ملاحظہ ہو مکتوب بنام: مظفر حنفی، ۷ اپریل ۵۹ء) زندگی حرماں نصیبی کی مسلسل داستان تھی اس لئے کبھی سکھ کا سانس نہ لیا۔ ادھر اپنے احساسِ کمتری کی بنا پر دوسروں کو جب قطب مینار سے بولتے محسوس کیا تو اپنی بغاوت کا نتیجہ یہ ہوا کہ اپنی خودی کو بلند کرتا چلا گیا۔ مگر اتنی بلند بھی نہیں کہ خدا بندے سے خود اس کی رضا جوئی کرنے لگے۔" (مکتوب بنام

---

[1] اپنی فطرت کی "فولادیت" کی طرف اشارہ کرنے والے مکتوب سے موازنہ کیجئے اور یہ شعر بھی:

جو پیش آئیں غریبوں سے انکسار کے ساتھ
تو ہم کو ضد بھی نہیں اہلِ اقتدار کے ساتھ

[2] "اندھیر نگری" کے دیباچے میں بھی لکھا "میں انتہا پسند واقع ہوا ہوں" (ص: ۱)

جون ایلیا-۳ر نومبر ۶۳ء) اس خودی کی اساس چونکہ منفی اندازِ نظر کی پیدا کردہ تھی اور کردار کی کجی سے عبارت تھی اس لئے فنکارانہ عم تو ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ اپنی ناکامیوں اور پریشانیوں کو تمغۂ امتیاز بنانے کا رجحان بھی قوی تر ہے اس رجحان کو مزید تقویت یوں ہوتی ہے کہ وہ خود کو "باغی" سمجھ کر سب سے برسرِ پیکار تصور کرتے تھے لیکن جب اس بغاوت سے دنیا دار معاشرہ کا کچھ نہ بگڑا تو بالآخر یہی سب سے بڑی پناہ گاہ ثابت ہو کر نفسی آسودگی کی باعث بنی ایسے رجحان کے حامل افراد بالعموم اس نفسیاتی خوش فہمی میں مبتلا ہوتے ہیں کہ ضرور ہم میں کوئی نہ کوئی ایسی انوکھی خصوصیت ہے جس کی وجہ سے تمام زمانہ مٹانے کے درپے ہے۔ شاید ہماری تخلیق کا کوئی ایسا مقصد ہے کہ تمام کارکنانِ قضاوقدر کامیر سے خلاف متحدہ محاذ ہے یوں آفات، ذہنی کرب اور جسمانی تکلیف کے ساتھ ساتھ انائی غذا بھی بنتی ہیں اور یوں شخصیت ان ہی پر پنپتی رہتی ہے۔ ایسی ذہنی حالت کسی حد تک ایذا پسندی (MESOCHISM) سے مشابہ قرار دی جا سکتی ہے جس کی انتہائی اور مریضانہ صورت ایذائی خبط (PERSICUTION MANIA) کے روپ میں دیوانگی کا پہلا مرحلہ ثابت ہوتی ہے چنانچہ ایسے افراد کو ہر شخص اپنا دشمن نظر آتا ہے سبھی اپنے خلاف سازشوں میں مصروف معلوم ہوتے ہیں اور یوں وہ سب سے برگشتہ ہو کر مریضانہ احساسات کی خود تیار کردہ دلدل میں دھنستا چلا جاتا ہے۔ شاد کے ہاں بھی یہ سب کچھ معلوم ہوتا ہے گو وہ مریضانہ نہیں مگر آل احمد سرور (۱۳ر اگست ۶۲ء) سلطان اشرف (یکم جولائی ۶۳ء) کے نام ان طویل مکاتیب سے کسی حد تک ان کی ذہنی حالت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یہ تینوں خط دو ماہ کے اندر لکھے ہیں۔ بلکہ دو خطوں میں تو صرف تین دن کا فرق ہے آخری خط میں چند منہ بولتی سطریں درج ہیں:

"..... اس داد کے بارے میں میرے ہم وطن شعراء مجھ سے حسد برتنے لگے اور وہ رفتہ رفتہ ان کے چہروں، ان کے لبوں تک آگیا، میرے منہ پر میری تعریفیں اور غیبت میں نکتہ چینیاں کرنے لگے مگر کسی میں ہمت نہ ہوئی کہ مدِ مقابل بنتا، ہاں ریشہ دوانیاں جاری رکھیں۔"

کوئی عام انسان ہو یا نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار شاعر ہو شادی سب کے لیے بہت ضروری ہے کہ جنسی آسودگی سے مرد کو مصاف زیست میں اعصابی سکون مہیا کرنے کے ساتھ ساتھ لڑائی جھگڑے کی وجہ سے جذباتی ابال جذبات کا غبار نہیں بننے پاتا اسی طرح شفقت اور پیار و محبت یا مار پیٹ اور ڈانٹ ڈپٹ ہر دو لحاظ سے ہی بچے اعصابی تناؤ میں کمی سے بہت بڑی نفسیاتی ضرورت پوری کرتے رہتے ہیں لیکن شاد اپنے اعصاب کی جھنجھناہٹ سے چھٹکارے کے لئے، نفسیاتی اہمیت کے حامل جائز ذرائع سے بھی محروم رہے اس کی وجہ محض غربت ہی نہیں کیونکہ غریب سے غریب مرد (بلکہ بھکاری تک بھی) شادی کرتا ہے۔ اس کی وجہ بھی ان کی اس انتہا پسندی میں تلاش کی جا سکتی ہے جس نے تمام عمر انہیں سب سے برسرِ پیکار رکھا۔ انھوں نے مختلف خطوط اور سوانحی خاکوں میں اپنی دو ناکام محبتوں کا ذکر کیا۔

ان کے بقول:

"جوانی میں دو لڑکیوں سے عشق ہوا اور ہر مرتبہ اتنی شدت سے ہوا جتنا کہ پہلا عشق تھا اور میرا دعویٰ ہے کہ اگر انسان جوانی سے نہ کھسکے تو وہ پچاس مرتبہ عشق کر سکتا ہے بشرطیکہ اس کے عشق میں بوالہوسی کو دخل نہ ہوا ہو۔ . . . پہلا عشق ایک خاندانی لڑکی سے ہوا تھا مگر وہاں بعض قومی کمزوریوں کی بنا پر ہماری شادیاں ممنوع تھیں اس لئے وہ عشق انتہائی اندوہناک انجام تک جا پہنچا اور میں نے شادی نہ کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ اس عشق کے تین سال بعد ایک ہندو لڑکی سے عشق ہوا جس کا جواب کافی ہمت افزا تھا مگر خاندانی اور مذہبی دوریوں نے یہاں بھی روڑے اٹکائے . . . میں نے والدہ کی

لہ مسعود اشعر کو ۱۱ رجون ۶۱ء کے غیر مطبوعہ مکتوب میں یہ دلچسپ سطریں مشورہ ہیں یا طنز —؟
"تم نے جتنے بچے پیدا کیے ہیں وہ کوئی قابلِ ذکر تعداد میں نہیں ہیں۔ مدیرانِ اخبار اور مولوی صاحبان کے لئے نمایاں حیثیت درکار ہے —— اور کوشش کرو —— پھر اور کوشش کرو۔ فطرت خود کوئی نتیجہ نکال لے گی۔"

آنکھیں خراب ہونے کے بعد ان کی خدمت کے لئے گھریلو حالات کی ابتریوں سے تنگ آکر ۳۹ برس کی عمر میں شادی کی تھی مگر میری بیوی ڈیڑھ سال زندہ رہ کر فالج کی نذر ہو گئی اور میں پھر تنہا رہ گیا۔" (مکتوب بنام: جون ایلیا، ۲ نومبر ۶۲ء)

ان خطوط سے مرتب ہونے والی داستان حیات میں خوشی کی پھلجھڑیاں اور تبسم کی کرنیں نہیں۔ غربت سے ناآسودگی ہے اور ان کا پیدا کردہ اعصابی تناؤ ہے اور ان حالات میں ایسی زندگی گزارنے پر اگر اپنے قلم کو زمانہ بھر کے خلاف شمشیر بنائے رکھا تو اس میں تعجب نہ ہونا چاہیے اور پھر اس طنز کی کاٹ یہ سب انہی تلخیوں کا ثمر ہیں (واضح رہے "اندھیر نگری کا پہلا نام کڑوے پھل" تھا)

جون ایلیا (۲ نومبر ۶۲ء) کے نام اس خط میں یہ جملے بہت معنی خیز ہیں:

" اس مرتبہ لڑائی کے بعد گھونسہ یاد آرہا ہے ورنہ پہلے تو ہمیشہ ترکی بہ ترکی .... کلمہ بہ کلمہ جواب دیتا رہا ہوں۔"

یہ اندازِ زیست تھا تو اندازِ فن کیسے بنا؟ اس سوال کا جواب بھی ان کے خطوط ہی سے مل جاتا ہے۔

" ملازمتیں ختم کرائی جاتی رہیں جس کے نتیجہ میں میرا طنز اور تیز ہوتا گیا" (بنام: آل احمد سرور، ۱۲ اگست ۶۳ء)

"ان دونوں عشقوں میں ناکامی نے عشق کی عمر ختم کر دی اور میں رفتہ رفتہ طنز کی طرف .... آتا چلا گیا" (بنام: جون ایلیا، ۲ نومبر ۶۲ء)

"طنز چونکہ میرے خمیر میں پڑا ہوا تھا اس لئے میں نے آخر کار ماحول کے تعلقوں سے تنگ آکر خالص طنزیہ شاعری شروع کر دی اور حالات کی الجھنوں میں اضافہ کے ساتھ اس میں ترشی اور تلخی شامل کرتا رہا اور کر رہا ہوں .... اب اگر میرا طنز گہرا اور مرچیں لگانے والا ثابت ہو رہا ہے تو اس میں میرا کیا قصور، جس طرح عموماً پٹنے والا دل میں گالیاں دیتا ہے اسی طرح طنز گو

ظلم سہ کر کڑوی کسیلی باتیں کہہ کر اپنے دل کی بھڑاس نکال لیتا ہے"۔[۱]

چنانچہ

بے کسوں پر ظلم ڈھا کر ناز فرمایا گیا   طنز کی جانب میں خود آیا نہیں لایا گیا

میں دنیا پر طنز کروں گا   دنیا میرے کیوں درپے ہو

یہ فنِ طنز مرے حق میں درحقیقت شاد   بہت بڑا المیہ ہے انحصار کے ساتھ

یہ اور اس نوع کے بہت سے اشعار صحیح معنوں میں ذاتی واردات کے ثمر ہیں البتہ تلخ! شاد عارفی ان شعراء میں سے ہیں جن کی شاعری کے بارے میں ایک رائے ہوتی ہے بلکہ جو ادب وفن کو بھی ایک مخصوص زاویۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ شاد کی زندگی کے اس مطالعہ سے یہ تو عیاں ہو جاتا ہے کہ کن نفسی محرکات نے انہیں طنز نگار بننے پر مجبور کر دیا۔ لیکن اس کے ساتھ اگر ان کے نظریۂ فن کا محاکمہ بھی کر لیا جائے تو ان کا اشعار کی پرکھ اور تفہیم کے لئے زیادہ وسیع پس منظر مہیا ہو سکتا ہے۔ اس ضمن میں ان کے خطوط سے بالخصوص امداد ملتی ہے کہ ذاتی انکشاف کے پہلو بہ پہلو فنی انکشافات بھی ملتے ہیں کیونکہ شاگردوں کا حلقہ وسیع تھا اس لئے غزل کی اصلاح کے ساتھ ساتھ بہت سے امور پر دلچسپ فنی بحثیں کی ہیں جن سے کئی تنقیدی نکات واضح ہوتے ہیں اصلاح والے خطوط کے علاوہ بھی انہوں نے دیگر خطوط میں برسبیلِ تذکرہ بہت سی ایسی باتیں بھی لکھ دیں جن کی روشنی میں ان کی تنقیدی نگاہ کی ژرفیت کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا اور پھر ان پر مستزاد دیگر تحریریں! (ہمو پرادنمبر ۱۸/۱۷، ۱۹۵۵ء) میں انہوں نے روایت اور انفرادی صلاحیت کے سلسلہ میں جن آراء کا اظہار کیا ان میں سے یہ بہت معنی خیز ہے:

"شعر کوئی قطب نما نہیں ہوتا کہ اس کی سوئی قطب ستارے کی طرف ہی رہتی ہو"۔

فضا کوثری کو ۲۶ ستمبر ۵۸ء کے مکتوب میں ان کی غزل پر تنقید کرتے ہوئے لکھا:

۱۔ شاد عارفی سے ایک ملاقات: وصی اقبال

"..... ویسے شعر سب صحیح ہیں مگر شعر کا صحیح ہونا قابلِ تعریف نہیں شعر کے اندر کوئی ندرت اور کوئی چونکا دینے والی بات ہو"[۱]

"اندھیر نگری" کے دیباچہ میں "زبردست" کے عنوان سے یوں لکھا:

"..... میں رستہ چلتے ہیں اِدھر اُدھر کے مناظر نظر انداز کرنا پسند نہیں کرتا کیونکہ میں چاہتا ہوں کہ جس منظر اور مشاہدہ سے میں کچھ تفریح، کچھ رنگینیٔ حیات پا جائے وہ کسی نظم، غزل، قطعہ یا رباعی میں سمو کر ناظرین کے حوالے کر دی جائے کہ وہ ان کی امانت ہے۔"

"میرا فن" کے عنوان تلے جو لکھا اس کو ان چند سطروں کو مندرجہ بالا بیان کے ساتھ ملا کر پڑھئے:

"یہاں یہ بات بھی بتاتا چلوں کہ میری کوئی نظم "ہوائی" نہیں ہے ہر نظم کا ماڈل میرے سامنے رہا ہے، شاعرانہ بناوٹ ضرور ہے مگر یہ کہ نظم بے سروپا ہو، قطعاً غلط تصور ہوگا۔"

شاد عارفی کلاسیکل شاعری اور روایتی غزل کے سخت خلاف تھے چنانچہ گوہر اشک کو ۲۵ مئی ۶۳ء کے مکتوب میں لکھا: "کلاسیکل شاعری کی اب عوام کے لئے ضرورت کہاں رہی"۔ اسی طرح روایتی غزل کی ندرت کا کوئی نمونہ ہاتھ سے نہ جانے دیا معلوم ہوتا ہے کہ غزل کو انتشارِ مضمون کی بنا پر بھی ناپسند کرتے تھے کیونکہ کئی مواقع پر شاگردوں کو غزل کے موڈ کی برقراری کی تلقین ملتی ہیں مثلاً مظفر حنفی

---

[۱] اس خیال کا اظہار انھوں نے مختلف اوقات میں مختلف مواقع پر کیا مثلاً صبا لکھنوی کو لکھا "ندرتِ ادا میرے نزدیک شعر کی جان ہے اس لئے میں کسی بھی رنگ میں "ندرتِ ادا" کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔"

اور یہ شعر:

ندرتِ فن کے واسطے اے شادؔ　　میرے مضمون میرے شعر چراؤ

[۲] شراب و شاہد کے تذکرے ان سے چھین لیجئے تو کیا کریں گے
شراب و شاہد کے تذکروں تک ہی ان کی جادو بیانیاں ہیں

کو، ۷ اگست ۱۹۶۳ء کے مکتوب میں لکھا:

"غزلوں میں اشعار کی ترتیب موڈ کے تحت ہونی چاہیئے یعنی اگر مطلع سیاسی ہے تو پوری غزل سیاسی ہونی چاہیئے۔ عاشقانہ ہے تو سب شعر عاشقانہ ہوں، ایک قافیہ دوسرے کو کاٹتا ہوا نہ ہو "نفی" اور "اثبات" کا اجتماع ٹھیک نہیں مثلاً ابھی رنج و غم کی بابت لکھا کہ وہ اچھی چیز ہے اور آگے چل کر قنوطیت کے خلاف شعر آگیا یہ تسلسل کے خلاف ہے کہ دو طرح کے نظریہ جمع کر دیئے جائیں یہ غزل ایک نظریہ کے تحت ہونی چاہیئے۔"

یہ اور اس نوع کے دیگر خطوط میں بکھرے بکھرے تنقیدی اشارات و نکات اسی لئے تو اہم نہیں ہیں کہ ان سے شاد کے نظریۂ فن پر روشنی پڑتی ہے لیکن اس کے علاوہ بھی یوں اہمیت کے حامل ہیں کہ یہ خود شاد کے فن کو پرکھنے کے لئے اچھے خاصے معیار کی صورت اختیار کر جاتے ہیں بلکہ شاد ایسے شاعر کے مطالعہ میں اس کی نفسی واردات سے چشم پوشی برتنے اور اس کے نظریات کو پس پشت ڈالنے کا نتیجہ گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے، اس لئے میں نے بھی تاریخ پیدائش، ولدیت، بچپن اور تاریخ وفات وغیرہ کی صورت میں زندگی کے کوائف مدون کرنے کی بجائے نفسی واردات کی تفہیم سے ان کی شخصیت کی نفسیاتی اساس کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے خطوط سے مرتب ہونے والی یہ "نفسی سوانح عمری" کس حد تک درست ہے اس کے بارے میں گو مجھے تو کوئی دعوے نہیں کرنے ہیں (کیونکہ ابھی تک قارئین اور ناقدین کا ایک طبقہ نفسیات کے آئینہ کو شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھتا چلا آرہا ہے) لیکن اس امر پر یقیناً زور دوں گا کہ شاد ایسی الجھی شخصیت اور "جلیبی صفت" انسان کو نفسیات کی امداد کے بغیر سمجھنا ان کے ساتھ ظلم اور کلام کے ساتھ زیادتی ہے۔ بہت کم شعراء ایسے ہوں گے جنہوں نے شاد کی انتہا تک پہنچتے ہوئے کلام کو "سوانحی" بنا دیا ہو شاید اسی لئے ان کے خیالات، تحریروں اور کلام میں تضاد تو بہت بڑی بات ہے معمولی سا بُعد بھی نہیں ملتا۔ الغرض ایطنزلور زاح کے دو کناروں کے درمیان شاد عارفی کی شخصیت کسی طوفانی ندی کی طرح ... راہ کے سنگریزوں اور پتھروں کو ہٹاتی بڑی بڑی چٹانوں سے ٹکراتی، کف اڑاتی اور موجیں مارتی رواں دواں، رواں دواں ملتی ہے۔

غزل اور رومانی طرزِ احساس

رومانی تنقید پر اپنے مقالہ کے آغاز میں میں نے یہ لکھا تھا "کہ اب نہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں لیکن رومان، رومانی، رومانیت، رومانی طرزِ احساس اور رومانی زاویۂ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرتِ استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت پیدا نہیں ہو سکی چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گرہیں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں اور میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلمبند کرنے کے بجائے ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے جس کا عنوان یہ ہو "رومانی کون نہیں" اور "رومانیت کیا نہیں"۔ اور اب اردو غزل میں رومانی طرزِ احساس کا مطالعہ کرتے وقت میں بھی اسی الجھن میں گرفتار ہوں کہ بات کہاں سے شروع کی جائے، اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ رومانی یا رومانیت سے وابستہ مفاہیم کی فہرست خاصی طویل ہے یہی نہیں بلکہ مختلف اوقات میں ان مفاہیم میں بھی معانی کے نئے نئے شیڈ نظر آتے ہیں۔

اردو تنقید کی یہ بہت بڑی خرابی ہے کہ بیشتر مقبول تنقیدی اصطلاحات اور ان کے ساتھ ساتھ مباحث اور مسائل و نظریات مغرب سے لئے گئے ہیں لیکن ان کا اطلاق اپنی ادبیات اور تخلیقات پر کرنا پڑتا ہے۔ اب یہ نقاد کی اپنی مہارت (اور بعض صورتوں

میں چالاکی، ہے کہ وہ ان سے کس طرح کام لیتا ہے۔ بعض اوقات بات بن جاتی ہے اور بعض اوقات نہیں، کبھی ان سے راہنمائی ملتی ہے تو کبھی گمراہی۔ کبھی ناقد ان کی تخلیقات میں کئی جہات کا جہانِ نو دریافت کرتا ہے تو کبھی غلط استعمال یا کج فہمی کی بناء پر، ان سے غلط بحث کرتا ہے اور ان سب پہ مستزاد وہ ناقدین ہیں جو مغربی ناقدین کی تحریروں سے خوشنما اقتباسات اور نئی نئی اصطلاحات کو آرائش مقالات میں یوں استعمال کرتے ہیں جیسے پھوہڑ کوٹھی والی کے ڈرائنگ روم میں ڈیکوریشن پیس!

مغربی اصطلاحات کے عجیب و غریب استعمال کی نمایاں ترین مثالوں میں سے رومان اور اس سے بننے والی دیگر اصطلاحات اور الفاظ پیش کئے جا سکتے ہیں، یہ ایسے لیبل بن چکے ہیں کہ یلدرم، نیاز فتح پوری، مہدی افادی، سجاد انصاری، اختر شیرانی وغیرہ سب پہ چسپاں کئے جا چکے ہیں حالانکہ خوش رنگ اسلوب یا عذرا سلمیٰ کا نام لینا رومانیت نہیں ہے۔

رومانی طرزِ احساس یا رومانیت کی تعریف کے سلسلہ میں بعض سوالات اساسی نوعیت کے حامل ہیں مثلاً کیا یہ معاصرین کے مقابلہ میں اظہارِ انفرادیت ہے یا زمانہ کے خلاف بغاوت؟ کیا یہ مسلمات کو توڑنے کا نام ہے یا نئے تجربات کا؟ اور پھر ان کے ساتھ ملحقہ ایسے مسائل بھی ہیں کہ کون سا عہد رومانی طرزِ احساس کے فروغ کے لئے موزوں ہے اور یہ کہ اس کی نشوونما میں کون سے محرکات آبیاری کرتے ہیں؟ الغرض سوالات اور مباحث بڑھتی لہروں کے پھیلتے دائروں کی مانند ہیں۔ ان مباحث سے جنم لینے والی تمام بحثوں سے ایک نکتہ تو یقیناً روشن ہوتا ہے کہ رومانی طرزِ احساس کو محض رومانیت کی اس تحریک سے مخصوص قرار نہیں دیا جا سکتا جس نے ورڈزورتھ اور کولرج کی تحریروں کی صورت میں جنم لیا۔ یہ درست ہے کہ اس تحریک کی صورت میں رومانی طرزِ احساس گویا محدب شیشہ میں سے ایک نقطہ پر مرکوز ہو گیا لیکن کیا اس تحریک سے قبل یا بعد میں ادب میں رومانی طرزِ احساس ملتا ہے؟ بیشتر ناقدین اس کا جواب اثبات میں دیتے ہیں، سیدھی سی بات ہے اگر احساس عالمگیر ہے تو مخصوص انداز میں اس کی رنگ آمیزی بھی عالمگیر ہی ہو سکتی

ہے شاید اسی لئے ہربرٹ ریڈ نے قطعی الفاظ میں یہ دعوے کیا:

"رومانیت عالمگیر وقوعہ تھا اور اب بھی ہے"[۱]

رومانی طرز احساس کی تشریح و توضیح میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور وہ سب کا سب غلط بھی نہیں لیکن ایک بات ہے کہ ان تمام تعریفات کا مطلب ذہن میں الجھنیں ضرور پیدا کرتا ہے اس لئے ناقدین کے حوالوں سے صرف نظر کرتے ہوئے رومانی طرز احساس کو اقبال کے الفاظ میں "آزادی و دہر آشوبی" سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ایسی آزادی و دہر آشوبی جو کاوش انجام" سے بے نیاز ہو! ہو سکتا ہے بعض اصحاب کو یہ تعریف محدود یا یک طرفہ محسوس ہو لیکن میں سمجھتا ہوں آزادی، دہر آشوبی اور کاوش انجام سے بے نیازی رومانی طرز احساس کی تشکیل میں اساسی حیثیت ہی نہیں رکھتے بلکہ تخلیقات میں مخصوص انداز سے جلوہ گر بھی ہوتے ہیں۔ اس انداز سے دیکھیں تو رومانی طرز احساس کو بلاشبہ جذبات، احساسات اور ہیجانات آنا قدیم قرار دیا جا سکتا ہے جب تک احساس اذہان میں خوابیدہ رہتا ہے، وہ الفاظ کے پیکر سے نا آشنا ہوتا ہے۔ اسے اظہار و ابلاغ کے قابل بننے کے لئے بعض اوقات طویل مدت تک تمدنی تغیرات اور تہذیبی انقلابات کی موج بلاخیز سے گزرنا پڑتا ہے تب کہیں جا کر وہ مبہم اور غیر واضح احساس ایک ایسی قطعی صورت اختیار کرتا ہے کہ اسے کسی مکتبۂ فکر کا عنوان قرار دیا جائے۔ رومانی طرز احساس کی قدامت میں یورپین ادبیات کے ناقد ہومر تک پہنچے ہیں چنانچہ ایف۔ ایل لوکس نے اپنی معروف تالیف "THE DECLINE AND FALL OF ROMATIC IDEALS"

اس ۵۵ ایس ہومر ہی کو پہلا رومانی شاعر قرار دیا ہے۔

ان تمام مباحث کے تناظر میں اردو غزل میں رومانی طرز احساس کا جائزہ لینے سے پیشتر یہ امر واضح کرنا لازم ہے کہ ۱۸۵۰ء تک کی شاعری غزل کے مترادف تھی۔ ہرچند کہ شعراء نے تمام اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن اس تمدن میں غزل کی جو مرکزی حیثیت

---

[۱] "THE TRUE VOICE OF FEELING" P. 15

رہی ہے وہ آتنی نمایاں ہے کہ اس پہ بطورِ خاص زور دینے کی ضرورت نہیں۔ اس لئے غزل میں رومانی طرزِ احساس کا مطالعہ کسی حد تک اردو شاعری کا مطالعہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ غزل میں اظہار و ابلاغ کے اپنے مخصوص تقاضے ہیں۔ دو مصرعوں میں خیال بندی اور ہر شعر کی دوسرے سے لاتعلقی ایسی خصوصیات ہیں جو اسے دیگر اصناف سے ممتاز کرتی ہیں۔ اگر رومانی طرزِ احساس "آزادی روح اور آشوبی" سے عبارت ہے تو بلاشبہ غزل ایک ایسی صنف ہے جو اپنی تکنیک کی پیدا کردہ تنگ دامانی، موضوعات کی محدود فہرست اور عشق و عاشقی کے مسلمات کی بناء پہ رومانی طرزِ احساس کی حامل تو کجا ہوتی اس کی راہ میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہے۔ غزل کی کئی سو سالہ تاریخ دیکھ لیجئے ہزاروں شعراء کا مطالعہ کر لیجئے۔ چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر سبھی آزادیٔ فکر کے جوہر سے تہی داماں نظر آئیں گے۔ شاید اس کی مقبولیت کا راز بھی اسی میں مضمر ہو کہ کم اور محدود تخلیقی استعداد کے حامل شعراء کے لئے بندھے ٹکے موضوعات کے سانچوں میں شعر سازی بہت آسان رہی ہے جب کہ غالبؔ ایسا شاعر اظہار کی تمام تر قوتوں کے باوجود احتجاج کرتا ملتا ہے:

بقدرِ ذوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیئے وسعت مرے بیاں کے لئے

غزل ایک نرم رو ندی کی مانند ہے۔ ایسی ندی جس میں جذبات کا خروش کومل تا کا رنگ لئے ملتا ہے تو احساسات کا سلسلہ تہِ آب لہر کی صورت اختیار کرتا ہے۔ غزل ایسے دریا کا منظر پیش کرتی ہے جس کے بہاؤ اور ٹھہراؤ میں تمیز ممکن نہ ہو لیکن۔ اور یہ لیکن بہت بڑی ہے۔ اس میں کبھی کبھی ایسی لہر بھی ابھرتی ہے جو اس کی نرم روی سے ہم آہنگی کے باوجود طوفان بہ داماں ہوتی ہے۔ اردو غزل میں ولیؔ ایسی پہلی لہر بنتا ہے اور اس کے بعد میرؔ، مومنؔ، غالبؔ، حالیؔ اور اقبالؔ وغیرہ مزید لہریں ہیں۔

موضوعات کے نقطۂ نظر سے جائزہ لینے پہ قدیم غزل کا شاعر اور دکھن میں بسنے والا مسلم فنکار ایک خاص کشمکش میں مبتلا نظر آتا ہے۔ بت پرست ہندوستان میں گیت، دوہوں، بھجنوں اور ڈراموں کی صورت میں جو ادب ملتا تھا وہ رادھا کرشن کی محبت کی صورت میں جنس آمیز تھا۔ ہندو مذہب زمینی تھا اس لئے یہ آسمانی مذہب اسلام کے

پیروکاروں کے مزاج سے مطابقت نہ رکھتا تھا چنانچہ اس صنم کدہ کے تخلیقی ابال اور اس سے وابستہ جذباتی ہیجانی کیفیات اور ان کی مظہر زبان کو منزہ رکھنے کے لئے غزل اور عشق و محبت میں ایرانی تہذیب و تمدن کو راہنما ستارہ قرار دیا گیا دکھنی غزل اس عبوری دور کی ذہنی کشمکش کی زیر سطح عکاسی کرتی ہے۔ وہ جذباتی سطح پر اس دھرتی سے ناطہ جوڑنے کے لئے سعی کناں بھی ہے اور ذہنی سطح پر اس سے گریزاں بھی! یہ کیفیت واضح اور غیر واضح طور پہ جاری رہی حتیٰ کہ ولی نے آکر غزل کو نیا انداز بخشا۔

غزل میں رومانی طرز احساس کا اظہار موضوعات کے ساتھ ساتھ اسلوب کی صورت میں بھی ہوتا ہے اس کی طرح ولی نے ڈالی تھی اس نے ایک طرف تو غزل کو عشق کے دکھنی انداز (یعنی رادھا کی پیروی میں عورت کی جانب سے اظہار عشق) سے آزاد کیا تو دوسری جانب زبان سے مقامی اثرات ختم کرکے اسے فارسی آمیز کیا۔ اس کے بعد آنے والے شعراء، میر، مومن، غالب وغیرہ کی صورت میں بھی یہی انداز ملتا ہے۔ یہ درست ہے کہ انہوں نے غزل میں باغیانہ انداز پر مضامین نو کے انبار نہ لگائے لیکن اس کے باوجود ان کے منتخب اشعار اسی نفسی کیفیت کے غماز ہیں جو شاعر میں وہ بے اطمینانی اور بے چینی پیدا کرتی ہے کہ وہ اپنے معاصرین سے ہٹ کر سوچتا اور لکھتا ہے۔ میر کی "کم دماغی" کسی حد تک شیلے کی اعصابیت سے مشابہ قرار دی جا سکتی ہے۔ شیلے نے یہ کہا تھا:

"OUR SWEETEST SONGS ARE THOSE THAT
TELL OF SADEST THOUGHTS"

اور اسی انداز پر میر بھی یوں گویا ہوتا ہے:

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے درد و غم جمع کئے کتنے تو دیوان کیا

اسی طرح مومن کی جنس پسندی اور اس کی غزلوں کا SENSUOUS انداز بعض اوقات بائرن کی یاد دلاتا ہے حتیٰ کہ بائرن کی مانند اس نے بھی جنگ آزمائی کی تلقین کی۔ طبائع یا موضوعات کی یہ مشابہت بالکل سطحی ہے اور اسے غیر ضروری اہمیت

دینے کی بھی ضرورت نہیں نہ مجھے ہند کے ان غزل گو شعراء کو انگلستان کے رومانی شعراء کا ہم پلہ ثابت کرنا ہے۔ صرف اس امر کی طرف اشارہ مقصود تھا کہ رومانی طرزِ احساس کی حامل طبائع یا اندازِ سخن کسی ملک، تہذیب یا ادب سے مخصوص نہیں ہے۔

ان تمام شعراء میں سے غالب سب سے زیادہ پیچیدہ تخلیقی شخصیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلسفہ سے شغف اور انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ اسے بچا گیا ورنہ اس کی غم پسندی مریضانہ یاس پرستی کو جنم دینے کا باعث بنتی۔ غالب کا رومانی طرزِ احساس اس شدید انفرادیت کی صورت میں رُونما ہوتا ہے جس نے اگر اظہار میں جدت پیدا کی تو ترکیب تراشی میں حسن ادا! غالب کا اپنی انا پر مبنی عشق کا ایک مخصوص تصور اور محبوب سے تعلقات میں برابری بلکہ بعض اوقات تو مسابقت کا دعوےٰ اور ان کے ساتھ ساتھ اس کا مخصوص تصورِ زیست جس میں غم کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یہ سب اس کے رومانی طرزِ احساس کے مظہر ہیں۔

غالب کے عہد تک غزل کا جائزہ لینے پر واضح ہوتا ہے کہ بلحاظ مضامین اس میں معانی کی سطحیں ملتی ہیں۔ ایک سطح تقلیدی اشعار اور تکرار و توارد سے عبارت ہے۔ شعراء کی اکثریت اس سطح سے ماورا پرواز کی سکت نہیں رکھتی۔ اس سطح پر زبان میں بھی یکسانیت ملتی ہے اور اظہار میں تنوع اور نئے پن کی باس کے علاوہ باقی سب کچھ مل سکتا ہے۔ دوسری سطح وہ ہے جس پر گنتی کے چند شعراء نظر آتے ہیں۔ یہ وہ ہیں جو کامیابی سے زقند بھر کے دوسری سطح تک پہنچ سکے۔ ولی، میر، مومن اور غالب نمایاں ترین مثالیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ یہ شعراء کیسے ایک سطح سے دوسری اور زیادہ بلند سطح پر پہنچ پائے۔ میری دانست میں اس کا جواب ان کے رومانی طرزِ احساس میں مضمر ہے۔

رومانی طرزِ احساس نے ان کی تخلیقی شخصیت میں جو پیچیدگی پیدا کی اس سے ان کا تخیل یوں متاثر ہوا کہ تخلیقی عمل انہیں بلند سے بلند تر مقامات پر لے گیا۔ شخصیت کے تخلیقی اظہار میں نچلی سطح سے بلند سطح پر زقند بھرنے کے لئے جس نفسی توانائی کی ضرورت ہوتی ہے وہ رومانی طرزِ احساس کی مرہونِ منت ہے۔

ہربرٹ ریڈ نے بڑے پتے کی بات کہی ہے:

"انسانی ثقافت کی تمام تاریخ سے یہ نکتہ عیاں ہوتا ہے کہ جمالیاتی اظہار اور ابلاغ کی دو امکانی صورتیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو وہ ہے جسے کیٹس نے "صناعی سے جنم لینے والے حسن کاذب" سے تعبیر کیا اس صورت میں ادراک و احساسات کے منتخب عناصر کے تار و پود ہی کو اظہار کے مترادف جانا جاتا ہے۔ اس کے برعکس دوسرے عنصر کو کیٹس نے "احساس کی صدائے حق" قرار دیا۔ اس سے مراد ہے ادراک و احساسات کی علامتی ترتیب کا بلاواسطہ اظہار! فن کے ان دونوں طریقوں سے کسی طرح بھی سمجھوتہ ممکن نہیں ہے کیونکہ موخر الذکر حواسی ادراک کی تنظیم ہے۔ ہم پہلے کو فن کا وہ کلاسیکی تصور قرار دے سکتے ہیں جس میں فن صناعت اور کھیل کے درجہ تک پہنچ جاتا ہے جبکہ دوسرا رومانی تصورِ فن ہے جس کی اساس تجربہ کی نوعیت سے وابستہ شدتِ احساس کے ابلاغ پر استوار ہے اور جس کے نتیجہ میں فنکار کا خلوص ایک کلٹ کی صورت اختیار کر لیتا ہے"۔[1]

اس معیار پر دہلی اور لکھنو سکول کے شعراء کی غزلیں پرکھیں تو کلاسیکی اور رومانی اصطلاحات استعمال کئے بغیر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ دہلی کے شعراء (جس کی نمائندہ مثال میر تقی میر ہے) کی غزل "احساس کی صدائے حق" ہے جبکہ لکھنوی شعرا (نمائندے مثلاً: ناسخ اور نصیر) کی لفظی جناتک جذبات و احساسات کی آنچ سے خالی ہونے کے باعث محض "صناعی سے جنم لینے والا حسن کاذب" ہے۔ اس معیار کے مطابق مخصوص رجحانات کے ادبی ادوار اور تحریکوں کے ساتھ ساتھ انفرادی شعرا کا بھی یکساں طور سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ایک ہی عہد میں سانس لینے والے شعراء جیسے میر اور سودا، انشار اور مصحفی، غالب اور ذوق وغیرہ کے تقابلی مطالعہ سے بآسانی احساس کی

---

[1] "THE TRUE VOICE OF FEELING" P. 153

"سچی آواز" اور "جھوٹی آواز" میں تمیز کرتے ہوئے ان کی شاعری کے انفرادی رجحانات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

۱۸۵۰ء کے بعد سے غزل میں تغیرات کی آمد آمد نظر آتی ہے جس کی مثال حالی کی غزل میں ملتی ہے، ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک میں غزل کو شعوری طور پر بغاوت سے روشناس کرایا گیا جس کی مثال فیض کی غزل ہے۔ ادھر اقبال ان سب سے الگ تھلگ غزل کو نیا روپ دینے کے لئے سعی کناں نظر آتا ہے۔ ان تینوں میں ایک خصوصیت مشترک ہے کہ ان کے ہاں رومانی طرز احساس نے "آزادی دوہر آشوبی" کے لئے مقصد پسندی کا روپ دھارا۔ ویسے اپنے مخصوص حالات اور سیاسی مقاصد کی بنا پر ان تینوں کے مقاصد جداگانہ ہیں۔

ان دونوں کے مقابلہ میں حالی نے اسلوب کی طرف خصوصی توجہ نہ دی۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ خود غزل میں میکانکی اظہار اور تکنیکی پابندیوں کے خلاف تھے۔ حالی نے صرف موضوعات تک خود کو محدود رکھا۔ اس کے برعکس فیض نے اپنے تمام نئے پن، جدید انداز اور بغاوت کے باوجود اپنی غزل میں کلاسیکی پیرایہ اظہار اپنایا اور یہی حال اقبال کا ہے جس نے غزل میں کلاسیکی روایات کو یوں برتا کہ اسے کلاسیک بنا دیا۔

معاصرین پر نگاہ ڈالیں تو کسی کے ہاں بھی وہ بات نظر نہیں آتی ہے جسے رومانی طرزِ احساس سے تعبیر کیا جا سکے ——— شاید اس لئے کہ رومانی طرزِ احساس ہر عام تام کے لئے نہیں۔ اس لئے ہم دیکھتے ہیں کہ غزل گو شعراء کی اکثریت نشیب میں نظر آتی ہے جبکہ گنتی کے چند ہی بلندی تک پہنچ پائے ہیں۔

آج فضا میں وہ تناؤ اور عصر میں وہ گھٹن موجود ہے جو کسی طوفان کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ ادب میں گھٹن کے خاتمہ کے لئے رومانی طرزِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے کہ اس سے شعر میں معلوم سے نامعلوم کی طرف جست لگانے کی جرأت پیدا ہوتی ہے۔ ہم نگاہیں اٹھائے آسمان کو تک رہے ہیں مگر باہر سے کچھ نہ ملے گا۔ اس کے لئے تو ہمیں خود اپنے اندر جھانکنا ہو گا۔

سفرنامہ اور مسافر ادیب

"شام کے جھٹپٹے میں اس کی موٹی موٹی آنکھوں میں آنسو تیر رہے ہیں اور سانولی پیشانی پر بندیا کی سرخی دمک رہی ہے۔ اس نے ساڑھی کے پلو کو درست کیا ہے۔ میں شرمسار سا ہو کر اس کی ڈبڈبائی آنکھوں سے اپنی نظریں ہٹا لیتا ہوں۔ پلیٹ فارم پر گاڑی تیار ہے۔ لکڑی کی کھڑاؤں پہنے ایک پنڈت ہمارے پاس سے گزرتے ہوئے ہمیں مشکوک نظروں سے دیکھتا ہے۔ زعفرانی لباس پہنے ایک جینی ننگے پاؤں چلا جا رہا ہے۔ اس کی کمر کے پیچھے لٹکی موٹی چٹیا جھولتی جا رہی ہے۔ دو مسافر قلی سے لڑ رہے ہیں۔ سامنے پلیٹ فارم کے اختتام پر بندروں کی ٹولیاں منڈلاتی نظر آ رہی ہیں۔ ایک پوری کچوری بیچنے والا پاس سے گزرتا ہے تو اس کی ریڑھی پر رکھے ٹرانسسٹر سے لتا کی آواز ابھر رہی ہے۔ مگر میں یہ سب کچھ سنتے ہوئے بھی نہیں سُن رہا۔ میں اس کے بیضوی چہرے کا مندل دیکھ رہا ہوں۔ بندیا دیکھ رہا ہوں اور۔۔۔"

دلی اسٹیشن کے اس منظر کو یہاں تک لکھنے کے بعد میں رُک جاتا ہوں۔ اب یہ میرے ہاتھ میں ہے کہ میں اس شہ پارے کو فلمی سچوئشن میں تبدیل کر دوں یا ایک سفرنامے کا آخری پیراگراف بنا دوں۔ مثلاً اگر میرے جانے کے بعد وہ یہ گانا گائے۔۔۔ چھوڑ گئے

بالم مجھے ہائے اکیلا چھوڑ گئے .... تو یہ خالص فلمی منظر نامہ بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس ہم دونوں کچھ دیر تک نثر میں جذباتی یا نیم جذباتی گفتگو کریں اور میں دوبارہ آنے کا وعدہ کر کے گاڑی میں سوار ہو جاؤں اور ساتھ کی سیٹ پر مجھے ایک طرح دار دوشیزہ مل جائے تو نہ صرف یہ کہ یہ ایک سفرنامہ بن جائے گا بلکہ دوشیزہ کی صورت میں سفرنامے کا نیا باب بھی کھل جائے گا۔

میں کبھی دہلی نہیں گیا لیکن میں سمجھتا ہوں کہ شیشن کی جزئیات نگاری کوئی ایسی غلطی غلط نہیں، یہی نہیں میں لاہور میں بیٹھا ڈرکیو کے گنسرا اور روم کے اس فوارہ کے بارے میں بھی لکھ سکتا ہوں، جس میں لوگ سکّہ ڈال کر من کی مرادیں پوری ہونے کی دعا مانگتے ہیں۔ اسی طرح امریکہ گئے بغیر نیویارک کے ٹائمز سکوئر اور ہارلیم پر قلم اٹھا سکتا ہوں۔ فرانس کے ایفل ٹاور اور لورے کے بارے میں اور لندن کے ٹریفلگار سکوئر یا سوہو کی منظر نگاری کر سکتا ہوں۔ حال ہی میں جان ہوسٹن کا ناول WHITE DAWN ختم کیا ہے اور اس کی روشنی میں ٹنڈرا کی سیاحت اور اسکیمو کے طرزِ رہائش پہ زبردست سفرنامہ لکھ سکتا ہوں۔ میں نے "دو پیارے" کے عنوان سے ایک افسانہ لکھا تھا جس میں نہ صرف لندن کا ماحول صحیح طور پر پیش کیا بلکہ انگریز کرداروں کے تمام مکالمے انگریزی سلینگ میں لکھے اور احباب نے افسانہ پڑھ کر پوچھا کہ تم لندن سے کب واپس آئے ہو؟ میں تو کبھی لندن گیا ہی نہیں۔ یہ تو انگریزی فلموں اور ناولوں کا کمال ہے۔ اسی طرح اگر سفرنامہ لکھنے پر تل جاؤں تو لاہور چھوڑے بغیر دنیا کے بیشتر ممالک کا آنکھوں دیکھا حال بیان کر سکتا ہوں۔ مزید معلومات کے لئے ٹریول بک اور گائیڈ بک بھی حاصل کی جا سکتی ہیں۔ جہاں ذرا دقت ہوئی وہاں کوئی چمکدار بلونڈ سے آگے گا۔

سوال یہ ہے کہ جب فلموں، ٹی وی، باتصویر رسالوں اور ڈاکومینٹری کے ذریعے دوسرے ممالک کے بارے میں حصولِ معلومات اس قدر آسان ہے تو پھر سفرنامے لکھنے اور پڑھنے کا کیا جواز؟ اس سوال میں دو سوال پنہاں ہیں۔ سفرنامہ لکھنا ادیب کا فیصلہ ہے تو سفرنامہ پڑھنا قاری کا۔ آج جبکہ "بے بی بوم" کی مانند سفرنامہ بوم بھی ہو رہا ہے تو اس سوال

کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے

آج سے نصف صدی پیشتر سر عبدالقادر نے ایک مضمون لکھا۔ عنوان تھا "گھر سے نکل کر دیکھو" جس کا لب لباب یوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ سفر وسیلۂ ظفر ——— سفر وسیلۂ ظفر محض ایک فقرہ نہیں بلکہ ایک طرزِ احساس ہے اور سوچ کا ایک انداز، اسی سے سفر اور سیاحت میں وجۂ امتیاز بننے والے ذہنی رویے میں بھی امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ سفر کسی مقصد خاص کے پیشِ نظر کیا جاتا ہے۔ کوئی کام، کوئی ضرورت، کوئی افتاد اس کی محرک بنتی ہے جبکہ سیاحت صرف اپنے لئے ہوتی ہے۔ سفر خارجی محرک کے نتیجے میں کیا جاتا ہے اور بیشتر صورتوں میں تو مجبوری کی ناگواری بھی اس میں شامل ہوتی ہے جبکہ سیاحت مقصود بالذات ہوتی ہے اور صرف ذات کی بے چینی وجہ تحریک بنتی ہے۔ جب آتش نے کہا۔

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے
تھکیں جو پاؤں تو رک سر کے بل چل اے آتش
گل مراد ہے منزل میں خار راہ میں ہے

تو درحقیقت وہ اسی لگن کی عکاسی کر رہا تھا جو ہزارہا مشکلات کے باوجود سیاح کو تیز گام رکھتی ہے۔ مسافر اور سیاح کے مقابلے سے جنم لینے والے جذباتی رویوں کو پیشِ نظر رکھنے پر سفرنامے کی اصطلاح کچھ ایسی موزوں نہیں لگتی کیونکہ سفرنامہ درحقیقت "سیاحت نامہ" ہوتا ہے۔

ادب میں ایک جداگانہ صنف کی حیثیت سے سفرنامے کا مقام متعین کرنے یا اس کی ٹیکنیک کے اہم نقاط اجاگر کرنے سے پیشتر اس امر کی طرف توجہ دلانا لازم ہے کہ سفرنامے نے ایک آزاد صنف کی حیثیت کا تمغہ کہیں بہت بعد میں حاصل کیا اور اردو میں ہی نہیں بلکہ یورپین ادبیات میں بھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے سفر صرف تاجر مہم جو EXFLORERS وغیرہ کرتے تھے یا حج ایسے مذہبی فرائض کی تکمیل کے لئے سفر وغیرہ کیا جاتا تھا۔ چنانچہ عالمی ادب میں جتنے بھی سفرنامے ملتے ہیں ان میں سے چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر سب کو ان خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اس کی وضاحت کے لئے الف لیلہ کے اگر یزی مترجم سر رچرڈ برٹن

کا نام بطور خاص لیا جا سکتا ہے جس نے دوران ملازمت برصغیر پاک و ہند دیکھا۔ افریقہ میں EXPLORATION کی اور ایک عرب کا بھیس بدل کر حج کی تقریب میں شرکت کی (واضح رہے کہ کوئی بھی غیر مسلم مکہ میں نہیں جا سکتا) سر رچرڈ برٹن نے اس سلسلے میں جو کچھ بھی لکھا اسے سفر نامے کے برعکس تاریخ اور جغرافیہ میں گنا گیا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ جب ڈیوی نے لائبریری سائنس میں موضوعات کی درجہ بندی کی تو سفر نامے کو جغرافیہ کے ساتھ نتھی کر دیا۔ چنانچہ قدیم دور کے بیشتر سفر نامے تاریخ، معاشرت، جغرافیہ اور مہمات کے ذیل میں آتے رہے ہیں۔

آج جب ہم سفر نامے کو بطور ایک صنف ادب دیکھتے ہیں تو اس میں تاریخ، جغرافیہ کی معلومات کے ساتھ ساتھ چیزے دگر بھی ملتی ہے اور یہی وہ چیزے دگر ہے جو سفر نامے کا مخصوص مزاج متعین کرتی ہے۔ یہ ہے سفر نامے کا ادبی اور تخلیقی پہلو، جسے خارجی وقوعات، بدیشی مناظر اور غیر ملکی آب و ہوا کے ساتھ اپنی ذات کی آمیزش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ لکھنے والا غیر ممالک کے افراد و مناظر، آثار و عمارات کو کسی ڈاکومینٹری فلم کی مانند لاتعلقی یا محض تجسس کی وجہ بیا سے نہیں دیکھتا بلکہ وہ خود پر انہیں یوں وارد کرتا ہے کہ سفر ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے گویا وہ کسی ملک سے نہیں گزرتا بلکہ ایک تجربے سے گزرتا ہے۔ اسی انداز نظر کی بنا پر تخلیقی سفر نامے اور گائیڈ بک نما سفر ناموں کی کھیپ میں امتیاز ممکن ہوتا ہے۔ سفر نامہ کسی ملک کے تاریخی حالات، جغرافیائی کوائف اور اہم تاریخی عمارات کی پیمائش کا نام نہیں ہے بلکہ تخیل اور تصورات کی آمیزش سے اگر ایک طرف اس میں ادب پارے ایسا لطف آ جاتا ہے تو دوسری طرف تخلیقی اسلوب سے اس میں جمالیاتی حظ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ ان سب کے ساتھ ساتھ سفر نامے میں جس چیز سے لطف آتا اور اس کی انفرادیت کا رنگ چوکھا ہوتا ہے وہ ہے زندگی اور اس کے متنوع مظاہر کے بارے میں خود سفر نامہ نگار کا اپنا جذباتی رویہ، پسند اور ناپسند کے ذاتی معیار، اس کی مخصوص دلچسپیاں، اس کے محبوب تصورات اور سب سے بڑھ کر اس کے پالتو تعصبات۔ یہ سب مل کر اسے وہ "عینک" مہیا کرتے ہیں جس سے وہ افراد و اشیاء کو خاص رنگوں میں رنگا دیکھتا ہے۔ اسی سے اس امر کا بھی تعین ہوتا ہے کہ

اپنے سے مختلف کلچر، جداگانہ تمدن اور متضاد تہذیب کے دھاروں میں وہ کسی تنکے کی مانند بہہ جاتا ہے یا ان کے مقابلے میں خود کو آخری چٹان سمجھتا ہے۔ یہ سوچ، یہ ذہنی رویہ، پرکھ کا جذباتی انداز کسی بھی سفر نامے کی مخصوص فضا متعین کرتے ہیں۔

سیاحت من کی ترنگ اور اپنا انعام آپ ہے۔ اس لئے سیاح راستے کی صعوبتوں کو خاطر میں نہ لائے بغیر ہر چیز کو نگاہ شوق سے دیکھتے ہوئے جستجو کے اسفنج کو مشاہدات کے پانیوں سے بوجھل بناتا جاتا ہے۔ گھر واپس آکر اس پانی سے صفحات تر کرتا سفر نامہ لکھتا ہے الغرض مسافر اور سیاح کے اس فرق کو ملحوظ رکھنے پر سفر نامہ کے مقابلہ میں سیاحت نامہ کی اصطلاح زیادہ موزوں معلوم ہوتی ہے کہ تحریر کا درست ذہنی تناظر متعین ہو جاتا ہے مسافروں کی کمی نہیں مگر سیاح یقیناً تھوڑے ہوتے ہیں اور ان سیاحوں میں سے بھی اپنے تجربات و مشاہدات کو خوبصورت طریقہ پر بیان کرنے والے تو خال خال ہیں ۔۔۔۔ کیوں؟ اس لئے کہ ایک کے لئے سیاحت ایک تخلیقی تجربہ بنی اور دیگر فنکاروں کی مانند اس نے بھی اس تجربہ کو تخلیقی عمل کی کٹھالی میں سے نکال کر فن پارے کی تخلیق کی۔ شاید بعض حضرات کو لفظ تخلیق موزوں نہ معلوم ہو کہ سیاحت اور مقامات غیر کا بیان تو وقیعت پر مبنی ہوتا ہے اور یہی ہونا بھی چاہئے، تو پھر تخلیق کیوں؟

ماضی میں سیاحت نامے محض شہروں کی تاریخ اور تاریخی عمارت کی پیمائش تک محدود رہے ہیں، سیاحت کا یہ وہ انداز ہے، جس میں سیاح، شہروں، عمارات و افراد کو "باہر والے" کی نگاہ سے دیکھتا تھا۔ یہ ایک طرح کی کیمرہ رپورٹ ہوتی تھی شاید اسی لئے لائبریری سائنس میں علوم کی حدود اور کتابوں کی درجہ بندی میں سیاحت نامہ کے لئے اس مخصوص ملک سے جغرافیہ کی کتابوں کے بعد جگہ مخصوص کی گئی اور تخلیقی اصناف سے اس کا کوئی رشتہ نہ جوڑا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں سیاحت ناموں کی مقبول کتابیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ حالانکہ ان کی ابتدائی صورتوں کا سراغ ایک صدی تک جاتا ہے۔ اس کے بعد سرسید اور شبلی سے لے کر خاصی تعداد میں سیاحت نامے لکھے گئے لیکن ماضی میں قاضی ولی ... کے سوا اور کسی کی ... متاثر نہیں کرتی۔ قاضی ولی محمد عمارات میں ڈور ...

ایسے مواقع پر انہوں نے بڑی EMOTIONAL نثر لکھی۔

جدید دور میں سیاحت ناموں سے بڑھتی دلچسپی کا باعث یہ ہے کہ اب سیاحت نامہ اور افسانہ ہاتھ ملاتے نظر آتے ہیں۔ ماضی کا سیاح واقعات کو ضبطِ تحریر لاتے وقت اپنی ذات کو خارج کر دیتا تھا۔ یوں وہ شہروں اور واقعات کا ایک غیر جذباتی (لہٰذا غیر تخلیقی) بیان بن جاتا تھا جبکہ آج کا سیاحت نگار آغاز ہی "اپنی میں" سے کرتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا وہ اپنی نرگسیت کے پاسپورٹ پر سفر کرتا ہے۔ نرگسیت مشکوک سہی، لیکن تخلیق کے لئے بحیثیت ایک نفسی محرک، اس کی اہمیت کم نہیں کی جا سکتی۔ اس لئے آج کا سیاح جب قلم اٹھاتا ہے تو وہ محض ایک ٹورسٹ گائیڈ ثابت نہیں ہوتا بلکہ تخلیقی فنکار کی مانند واقعات و افراد پر جذبات، احساسات اور حسیات کے زاویہ سے روشنی ڈالتا ہے اور ایک ماہر فن کی مانند ایڈیٹنگ کرتے ہوئے حسب منشا کمی (اور بیشی) اسے کام لیتا ہے۔

مضمون کی ابتدا میں جو سوال کیا گیا وہ ابھی تک تشنۂ جواب ہے۔ یہ کہ آج جب کہ کتابوں، رسالوں اور فلموں کی وجہ سے دوسرے ملکوں کے بارے میں حصولِ معلومات اتنا آسان ہے تو پھر سیاحت ناموں کی تحریر کا کیا جواز؟ جواب اس سوال میں ملے گا کہ سیاحت نامہ کا مقصد سرے سے معلومات بہم پہنچانا ہے ہی نہیں.... ٹریول ایجنسیوں کے کتابچے زیادہ درست معلومات مہیا کر سکتے ہیں۔ سیاحت نامہ تو دیارِ غیر کے تخلیقی تجربہ کا ثمر ہے۔ ہر شخص باہر جا سکتا ہے۔ لیکن ہر شخص اجنبی فضاؤں میں اپنے لئے تخلیقی ہیجان نہیں محسوس کر سکتا جبکہ اسی سے سیاحت نامے میں تخلیق کا رس پیدا ہوتا ہے۔

مغرب میں ارنسٹ ہیمنگوے، جیمز مشنر اور سمرسٹ ماہم وغیرہ نے لاتعداد ناول دوسرے ملکوں کی سیر کے بعد ان کی فضا اور ماحول میں لکھے۔ اردو میں بھی عزیز احمد، اے حمید، اشفاق احمد اور شفیق الرحمان وغیرہ نے بعض ناولوں اور افسانوں میں بدیسی فضا پیدا کی۔ مگر اب انداز برعکس ہے۔ اب سیاحت نامے کہانی کی تکنیک پر لکھے جاتے ہیں۔ یوں واقعات میں کہانی پن پیدا کرنے اور افراد کو کرداروں میں تبدیل کر دینے پر

بعض حضرات معترض بھی ہیں لیکن اس تجربہ کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں کہ اس سے سیاحت نامے کو ایک نئی جہت ملی ہے، یہ جہت تخلیقی بھی ہے اور تخلیقی اُپج کی حامل بھی! آج کے قاری کی سیاحت نامے میں دلچسپی بھی اسی تخلیقی صلاحیت کی بنا پر ہے۔ ڈاکومینٹری فلم خوش رنگ مناظر تو دکھا سکتی ہے مگر افراد کو زندہ روپ میں پیش نہیں کر سکتی جبکہ سیاحت نامہ اسی بنا پر بازی لے جاتا ہے کہ وہ چند افراد اور واقعات کی امداد سے اس علاقہ کو زندہ کرتا ہے۔ اب اس مقصد کے لئے کون کیا انداز اپناتا ہے تو انداز کے اسی تنوع میں سیاحت ناموں کے تنوع کا جواز اور قارئین کی دلچسپی کا راز مضمر ہے۔

موضوع اور تخلیقی رویئے

جس طرح پرزم میں سے گزر کر یک رنگ شعاع ہفت رنگوں میں تقسیم ہو جاتی ہے کچھ اسی طرح سے انسانی زندگی کا بھی عالم ہے کہ اپنی پہلوداری میں صد رنگی کی حامل ہے۔ ایک اندازِ نظر تو یہ رہا جبکہ دوسرے کو غالب کے الفاظ میں یوں سمویا جا سکتا ہے:

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یہ دونوں اندازِ نظر انتہا پسندی کے حامل سہی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان ہی سے فلسفے کے دو جداگانہ دبستانوں نے جنم لیا اور یوں فکرِ انسانی کی رنگ آمیزی کی!

زندگی کی صد رنگی کا مطالعہ کرنے والے سائنسدان بنے، مہم جو کہلائے اور معلوم سے نامعلوم کی طرف کا سفر کرنے والی فکر نے جنم لیا جبکہ اس کے برعکس نظریہ نے اگر فرد میں اس احساس کو جنم دیا کہ:

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا

تو افراد کو مذہبی تصورات کی صورت میں ضابطۂ اخلاق اور شعورِ زیست بھی دیا۔ اس تمام بحث کو اگر دو الفاظ میں سمیٹنا ہو تو اسے دنیا اور دین اور یا پھر "یہ دنیا" اور

"وہ دنیا" ایسے الفاظ سے واضح کیا جا سکتا ہے مگر یہ ایسے الفاظ ہیں جو اپنے جلو میں تلازمات کا سلسلہ در سلسلہ لیے ہوتے ہیں۔

عام افراد "اس دنیا" اور "اُس دنیا" کی ثنویت (DUALITY) کو آنکھیں بند کر کے تسلیم کر لیتے ہیں۔ صرف خود کو یہ باور کرا کے کہ عبادات ان دو دنیاؤں میں پل کا کام کریں گی اور یہ کہ وہ زادِ راہ "یہاں" سے لیں گے، لیکن سفر "وہاں" کا کریں گے۔ اس پہ ان کا عقیدہ اتنا پختہ ہوتا ہے کہ تمام عمر ان کا ذہن دیکھی اور ان دیکھی دنیا کی POLARITY کو کبھی محسوس نہیں کرتا چنانچہ عام لوگ جنت اور دوزخ کا ذکر کرتے ہیں تو لہجہ کچھ ایسا ہوتا ہے جیسے وہ پڑوس کے کسی محلے کی بات کہہ رہے ہوں۔ لیکن تخلیق کار اور صوفی کا رویہ عام خلقت سے جداگانہ بلکہ بعض صورتوں میں تو برعکس ہوتا ہے۔ ان دونوں کو بھی یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ان دیکھی دنیا کو جیتے جی اور کھلی آنکھوں سے کبھی نہ دیکھ پائیں گے۔ لیکن اس کے باوجود وہ اس کے ادراک اور تفہیم سے دست کش نہیں ہوتے۔ چنانچہ دونوں ہی اپنے اپنے انداز پر "اُس دنیا" کو دیکھنے کی سعی کرتے ہیں۔ البتہ دونوں کے طریقِ کار میں فرق ہوتا ہے۔ تخلیق کار تخیل سے کام لے کر سیرِ افلاک کرتا ہے بلکہ ان سے بھی پرے جا نکلتا ہے وہاں جہاں وہ ستر حجابات میں بھی حقیقت کو بے حجاب دیکھتا ہے۔ یہ شاعرانہ بلند پروازی سہی لیکن تخلیق کار صرف اس سے کام لے سکتا ہے اور کام بھی کیسا جو کبھی "PARADISE LOST" کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے تو کبھی "DIVINE COMEDY" کی شکل اختیار کرتا ہے یا "جاوید نامہ" بن کر سامنے آتا ہے۔

اگرچہ صوفی بظاہر شاعر کے مقابلے میں کم مضطرب اور بے چین دکھائی دیتا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہوتی ہے وہ اپنی جستجو میں شاعر سے کہیں زیادہ بیم و رجا کے زیر و بم سے بے چین ہوتا ہے یہ تو اس کی تربیت ہے جو زبان بند رکھتی ہے ورنہ صوفی کا عالم تو درد کے الفاظ میں کچھ یوں ہوتا ہے:

ہر چند چوں زبان ہیں مانندِ شمع ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

صوفی کے رویہ کو اس بات سے سمجھایا جا سکتا ہے جب مجدد الف ثانی (۱) نے آنحضرت صلعم کی معراج کا واقعہ سنا تو یہ کہا وہ پیغمبر تھے اس لئے ملاقات کے بعد واپس آگئے میں جاتا تو کبھی واپس نہ آتا۔ کبھی واپس نہ آتا! دیکھا جائے تو اسی میں رمزِ تصوف پوشیدہ ہے اور صوفیاء کے جملہ اشغال، بیشتر صورتوں میں صرف اسی ایک مقصد کے حصول کے لئے وقف ہوتے ہیں، لیکن معراج بھلا کس کے مقدر میں ہے اسی لئے سب حجابات کے درجات سے آگے نہیں بڑھ پائے۔ ترکِ دنیا، ترکِ لذات، ذلتِ نفس اور نفیِ خودی ایسے صوفیاء کے محبوب تصورات کا ژرف نگاہی سے جائزہ لینے پر یہ بھی اس دنیا سے دل ہٹا کر اس دنیا کی طرف دل کی آنکھیں مرکوز کرنے کے متنوع انداز ہیں، اسی طرح سکر، جذب و مستی کی کیفیات اور مجذوبیت۔ خود فراموشی کے یہ تمام انداز درحقیقت اُس دنیا پر توجہ مرکوز رکھنے کے طریقے ہیں۔

تخلیق کار اور صوفی میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ تخلیق اگرچہ ذاتی اور نجی فعل ہے لیکن تخلیق کار اپنے سماجی کردار کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنی تخلیقات معاشرہ کے لئے وقف کر دیتا ہے۔ اس طرح سے اس کی حد سے بڑھی ہوئی نرگسیت اور باطن بینی اور معاشرے کے درمیان تخلیقات ایک پل کا کردار ادا کرتی ہیں۔ جبکہ صوفی خود کو دنیا اور علائق دنیوی سے ماورا گردانتے ہوئے اپنی واردات اور کشف کے بارے میں زبان بند رکھتا ہے۔

اس تناظر میں تخلیق کار کے عمل کا مطالعہ کرنے پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ اگرچہ وہ اِس دنیا کا باسی ہے لیکن اُس دنیا سے بھی رابطہ استوار رکھتا ہے۔ بالفاظ دیگر موضوع کی تلاش میں اگر ایک طرف وہ اپنے گرد و پیش پھیلی دنیا سے اثرات قبول کرتا ہے، اس کی صد رنگی سے مسحور ہو کر ہر رنگ اور آہنگ میں اسے دیکھتا اور پرکھتا ہے لیکن اس کے تحت الشعور میں آنے والی دنیا کی پرچھائیاں بھی موجود ہیں۔ اگر اس نے خود کو بطور خاص اس دنیا تک محدود رکھا تو اس کی تحریروں میں اپنی دنیا اور اس کے مسائل اور ان سے وابستہ جذبات و احساسات کا غلبہ ہوگا جبکہ اس کے برعکس صورت میں اس کی سوچ پر مابعد الطبیعی تصورات کا رنگ گہرا ہوگا۔ ہماری صوفیانہ شاعری اسی کا ثمر ہے ہر چند کہ اس

میں وررد ایسے حقیقی اور ان PSUDO صوفیا میں تمیز لازم ہے جن کے لئے تصوف برائے شعر گفتن خوب تھا۔

تصوف اور اس سے وابستہ روحانی امور سے قطع نظر مذہب کی صورت میں جو قواعد و ضوابط ملتے ہیں ان کا سب سے زیادہ مذاق صوفیا نے اڑایا ہے۔ اس حد تک کہ بعض اوقات تو شریعت v/s طریقت ایسا عالم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ شیخ، واعظ اور محتسب ایسے معروف استعاروں سے رد عمل اور ریاکاری کے پردے چاک کئے جاتے رہے ہیں۔

صوفی کے پاس طریقت کی صورت میں بیعت بڑی پناہ گاہ ہوتی ہے اس لئے وہ اہل شریعت سے لڑائی مول لے سکتا ہے خواہ اسے منصور حلاج کی صورت میں اس کی قیمت جان کی صورت ہی میں کیوں نہ ادا کرنی پڑے لیکن ادیب کے پاس اتنی مضبوط پناہ گاہ نہیں ہے۔ ہر چند کہ تخلیقی عمل اسے بھی "لائسنس" دے دیتا ہے لیکن صوفی کے مقابلہ میں وہ خود کو نسبتاً زیادہ پابند محسوس کرتا ہے۔ ایک پابندی تو اظہار و ابلاغ کی ہے جس کی بنا پر وہ مشاہدۂ حق کی گفتگو کو بھی بادہ و ساغر کے استعاروں سے بیان کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ داخلی پابندی ہے اور اعلیٰ تر تخلیقی صلاحیتوں سے ان پر قابو بھی پایا جا سکتا ہے۔ دوسری پابندی خارجی نوعیت کی ہے اور اسے سارتر کے ان الفاظ کی تفسیر سمجھنا چاہئے:

"HELL IS OTHER PEOPLE"

ادیب ایک خاص معاشرے میں جنم لینے کے باعث وہاں کے مخصوص نظام اخلاق سے وابستہ ہوتا ہے جس کا بیشتر صورتوں میں منفی یعنی ——— امر و نہی اور TABOOS سے اظہار ہوتا ہے چنانچہ تخلیق کار کبھی ان کی ہمنوائی کرتا ہے تو کبھی ان کے خلاف رد عمل کا اظہار کرتا ہے ایسا رد عمل جو مختلف طبائع کے مطابق متنوع انداز کا حامل ہوتا ہے۔ مزید برآں تخلیق کار ایک خاص لمحۂ تاریخ میں سانس لیتا ہے، ایسا لمحۂ تاریخ جو اپنے بطون میں ماضی کا تاریخی شعور اور مستقبل کے امکانات کا بھی حامل ہوتا ہے۔ یوں یہ لمحہ محض زماں کی ایک لہر ہونے کے برعکس زندگی کی دھڑکن سے معمور لمحہ بن کر کبھی اسے مہمیز کرتا ہے تو کبھی اس کی آگ پر سرد پانی کے چھینٹے ڈالتا ہے چنانچہ عصر اور تخلیق کار کا

تعلق کچھ یوں ہو جاتا ہے:

"کسی کا راکب، کسی کا مرکب، کسی کو عبرت کا تازیانہ"

تخلیق کار اور وقت کی لڑائی طویل بھی ہوتی ہے اور جان لیوا بھی۔ کم ذہنی سطح کے حامل ادباء پہ وقت سوار ہوتا ہے اور وہ وقتی شہرت، عہدوں یا روپیہ پیسے ایسے کم وقعت مگر خوش نما کھلونوں کی خاطر وقت کے مرکب بن کر جب سمجھوتہ کو اپنا شعار بنا لیتے ہیں تو وہ تخلیق کار کی بلند سطح سے گر کر محض بھاڑے کا ٹٹو بن کر رہ جاتے ہیں۔ یہی وہ لوگ ہیں جن کی ذہنی کاوشیں بعد میں دوسروں کے لئے عبرت کا تازیانہ بنتی ہیں جبکہ اعلیٰ تر تخلیقی صلاحیتوں کے حامل چند ایسے ادیب بھی ہوتے ہیں جو قلم سے خارہ شگافی کرتے ہیں اور وقت کو اپنا مرکب بنا کر یوں زیر کرتے ہیں کہ پھر وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے وقت پر حاوی ہو جاتے ہیں۔

سمجھوتہ کرنے والے ادیب کی بد قسمتی یہ ہے کہ کھلی آنکھوں کے باوجود وہ اندھا ہوتا ہے جبکہ NONCONFORMIST اپنے ساتھ ساتھ دوسروں کی آنکھیں بھی کھلی رکھنے کے لئے سعی کناں رہتا ہے۔ دیکھنے کی یہ روشنی ہی اس کا سب سے بڑا انعام ہوتی ہے۔ اس لئے اس کی تخلیقات بھی روشنی کا منبع ثابت ہوتی ہیں جبکہ سمجھوتہ پسند ادیب روشنی سے خوفزدہ چمگادڑ کی مانند تاریک سایوں میں پناہ گزین رہتا ہے۔

موضوع کے انتخاب میں جہاں عصری محرکات کا ایک سلسلۂ دراز اثر انداز ہوتا ہے وہاں لاشعوری محرکات کے نہاں سلسلے بھی کارفرما ہوتے ہیں۔ اس حد تک کہ اپنی دانست میں جب ادیب شعوری طور پہ ایک موضوع کا انتخاب کر کے قلم اٹھاتا ہے تو اگرچہ اسے خود بھی اس کا احساس نہیں ہوتا، لیکن لاشعور میں مستور انجانی خواہشات بھی انتخاب موضوع میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔ فرائڈ نے تو بات محض لاشعور تک رکھی تھی جس کے اتھاہ سمندر میں ناآسودگی کے جوار بھاٹے ملتے ہیں، لیکن ژونگ اس سے بھی ایک قدم آگے جا کر اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کرتا ہے چنانچہ ژونگ کے اجتماعی لاشعور کی وساطت سے قدیم ترین نسلی میلانات اور بعید ترین آباء کی خواہشات، خوف، خوشیاں اور نفرت و استکراہ بھی ہم پہ اثر انداز ہوتی ہیں۔ ان دونوں نفسیات دانوں کے

نظریات کی رو سے موضوع کا انتخاب اور پھر اس کی تخلیق کاری محض شعور کا انتخاب نہیں (ہر چند کہ وہ شعوری محسوس ہوتا ہے) جس وقت ادیب قلم تھام کر لکھنا شروع کرتا ہے تو بظاہر تو یوں محسوس ہوتا ہے گویا خیالات کے منہ زور سلسلے چھپتے جا رہے ہیں اور قلم خود بخود انہیں کاغذ پر منتقل کرتا جا رہا ہے، لیکن ادب کی نفسیات میں "خود کار" قسم کی کوئی چیز نہیں ملتی حتیٰ کہ "خود کار تحریر" (AUTOMATIC WRITING) بھی ان معنوں میں خود کار یا خود مختار نہیں ہوتی کہ قلم کی جنبش لاشعور کی مرہونِ منت ہوتی ہے، اسی لیے تو خود کار تحریر ذہنی مریضوں کے علاج کا ایک انداز قرار پاتی ہے۔

کسی بھی حساس اور باشعور تخلیقی فنکار کو انتخابِ موضوع میں سب سے بڑی الجھن درپیش ہوتی ہے کہ وہ اپنے لاشعور اور اجتماعی شعور میں کیسے مفاہمت کرے۔ لاشعور نجی اور ذاتی ہے حتیٰ کہ ژونگ کا اجتماعی لاشعور بھی تخلیقات میں ذاتی علامات اور امیجز کی صورت میں رونما ہوتا ہے، مگر اجتماعی شعور یا روحِ عصر (یا اور جو بھی نام دیا جائے) اس کے تقاضے کچھ اور ہوتے ہیں۔ یہاں ادیب ژونگ کے الفاظ میں "اجتماعی مرد" (COLLECTIVE MAN) بن کر اپنے تخلیقی کردار کا اظہار کرتا ہے۔ اس مقصد کے لئے اسے اپنی انفرادیت تج کر اجتماع کے احساسات کی ترجمانی کا فریضہ ادا کرنا ہوتا ہے۔ یہ آسان کام نہیں کہ اس کی ذاتی پسند و ناپسند، یا تو تعصبات اور شخصیات اس کے آڑے آتی ہیں، لیکن وہ ان سب پر قابو پا کر اس مہم کو سر کر ہی لیتا ہے۔ یوں ذات سے بلند ہونا ارتفاع کا اعلیٰ ترین عمل قرار دیا جا سکتا ہے اگرچہ یہ بہت مشکل ہے اور ہر ایک اس میں کلیتاً کامیاب نہیں ہو سکتا کیونکہ لاشعور بھی بہت چور دروازے رکھتا ہے، لیکن اس مقصد کے لئے کوشش کرنا بھی بہت اہم ہے بلکہ یہ کوشش ہی اس کے سماجی کردار کی مظہر قرار پاتی ہے۔

تخلیق کار مختلف النوع لہروں اور پھر ان کو کاٹتی لہروں کے سلسلوں میں مقید ہوتا ہے جس میں جتنی زیادہ تخلیقی توانائی ہو گی یہ لہریں اسی نسبت سے شدت میں کمی بیشی کی حامل ثابت ہوں گی، اکثریت میں تخلیقی توانائی کی کمی ہوتی ہے اسی لئے تو وہ اپنے عصر پر

کسی طرح ہے کے بھی مثبت یا منفی اثرات چھوڑے بغیر وقت کی لہروں پر حباب کی مانند ابھر کر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے معدوم ہو جاتی ہے، لیکن تخلیقی توانائی کے حامل ایسے پُرقوت فنکار بھی ملتے ہیں جو ان سب پر حاوی ثابت ہوتے ہیں۔ اسی لئے تو آج ولیؔ، میرؔ، انیسؔ، غالبؔ اور اقبالؔ یہ محض چند نام نہیں بلکہ گزراں وقت میں سنگِ میل ایسی حیثیت اختیار کر چکے ہیں، کیوں؟ اس لیے کہ انہوں نے خود کو تمام میلانات و محرکات سے ماورا کر کے ان تمام بندھنوں کو توڑ ڈالا جو تخلیق کار کی زنجیر ثابت ہوتے ہیں اور جن کی بنا پر ان دیکھی بلندیوں کو نہیں چھو سکتا۔ یہ توانائی شعورِ زیست اور عرفانِ ذات سے حاصل ہوئی یعنی اقبالؔ کے الفاظ میں انہوں نے اپنے من میں ڈوب کر سراغِ زندگی پا لیا۔ جب یہ صحیح معنوں میں "اپنا" بن گئے تو پھر سب کے بن گئے۔

نثری نظم کیوں؟

شکستِ اقدار کا دور ہو تو افراد میں ایک خاص قسم کی بے یقینی پیدا ہوتی ہے جو ان میں عدمِ تحفظ کے احساسات کو فروغ دے کر پہلے اپنی ذات پر سے اعتبار ختم کرتی ہے اور پھر اس کے نتیجے میں دوسروں پر سے۔ تخلیق کار حساس سائیکی کی بنا پر دو قوی مقناطیسوں کے درمیان نظر آتا ہے۔ ایک جانب اجتماعی شعور ہے تو دوسری جانب اجتماعی لاشعور۔ ایک کے تقاضے اپنے عصر افراد اور توقعات سے اس کا رشتہ پیوست کرتے ہیں تو دوسرا انسانی نسل کے قدیم ترین آبا سے اس کا تعلق جوڑتا ہے یہ دونوں اعمال بظاہر جداگانہ محسوس ہوں لیکن درحقیقت ان کے آمیزہ سے تخلیق تکمیل پاتی ہے۔ یہ ان دو ندیوں کی مانند ہیں جو اپنے بہاؤ میں کسی ایک مقام پر آکر یوں ملتی ہیں کہ تو من شدی من تو شدم ایسی بات ہو جاتی ہے۔ سنگم سے قبل دو وجود تھے مگر سنگم کے بعد وجود ایک ہو چکا ہے۔ تخلیقی ذہن بھی ایسا ہی ایک سنگم ہے جہاں زمان و مکان کے ایک خاص نقطہ پر اجتماعی شعور اور اجتماعی لاشعور تخلیق کے روپ میں صورت پذیر ہوتے ہیں۔ اجتماعی لاشعور آرکی ٹائپز اور PRIMOR - DIAL IMAGES سے اظہار پاتا ہے اور علامات اور امیجز کی زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ اجتماعی شعور تخلیق کار کو تخلیق کی تیز و تند جذباتی فضا میں گم ہونے سے بچاتا ہے

اور تخیل کے سمندر میں تخلیق کار کے لئے لنگر کا کام کرتا ہے۔ اجتماعی شعور کی بہت سی تعریفیں کی جا سکتی ہیں (اور کی بھی گئیں) لیکن سیدھے سادے الفاظ میں اجتماعی شعور کو دوسروں کا وجود تسلیم کرنے کے احساس سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ بامعنی تخلیق کے لئے اجتماعی شعور لازم ہے کیونکہ ابلاغ کی کامیابی اور تخلیق کی معنویت اسی سے طے پاتی ہے۔ تخلیق کار کو ریڈیو سٹیشن کی مثال سے سمجھایا جا سکتا ہے۔ ریڈیو سٹیشن کے سٹوڈیو سے ایک خاص فریکوینسی پر پروگرام نشر ہو رہا ہے۔ اس پروگرام کو سننے کے لئے اسی فریکوینسی پر اپنا ریڈیو سیٹ لگانا ہو گا۔ پروگرام نشر کرنے والوں اور پروگرام وصول کرنے والوں میں فریکوینسی کا رابطہ ختم ہونے پر نتیجہ الجھنوں کی صورت میں رونما ہو گا۔ یہی حال تخلیق کار اور اس کے قارئین کا ہے۔ دونوں میں الفاظ اور اس کے متنوع استعمالات رابطے کا باعث بنتے ہیں۔ آپ انہیں وہ فریکوینسی سمجھ سکتے ہیں جس پر تخلیق نشر ہو رہی ہے۔ ہر تخلیق کار کو اس فریکوینسی کی برقراری کا شعوری طور پر احساس ہوتا ہے ورنہ لکھ لکھ کر نہ کاٹا جاتا اور بہتر سے بہتر لفظ کی تلاش میں ذہنی ہفت خواں نہ طے کئے جاتے اور نہ ہی یہ حال ہوتا:

برائے لفظ پاکی شب بروز آرد　　کہ مرغ و ماہی خفتہ باشد او بیدا

ابلاغ اجتماعی شعور کے احساس سے جنم لیتا ہے اور اسی میں تخلیق کے SANE ہونے کا راز مضمر ہے۔ اس کے برعکس ذہنی مریض کا ایسا کوئی مسئلہ نہیں، وہ صرف اپنے ہانٹنگ شعور کے تابع ہے اور صرف لاشعور کے سامنے جواب دہ! اجتماعی شعور اس کے لئے بے معنی ہے۔ اس کا وجود اور اس سے جنم لینے والے احساسات صرف اسی کے لئے ہیں۔ نہ وہ ان کا ابلاغ چاہتا ہے اور نہ ہی ان کا ابلاغ ہو سکتا ہے۔ اسی سے تخلیق کار کے کشف اور پاگل کی بڑ میں امتیاز کیا جاتا ہے۔ یہ بڑ صرف پاگل ہی کے لئے اہم ترین ہو سکتی ہے کیونکہ ہم اس حقیقت سے آگاہ ہیں کہ تخلیق کی رفعتوں کے مقابلے میں اس کی حیثیت "زیر سطح" ایسی ہے۔

نثری نظم بھی اجتماعی شعور سے منقطع ہونے کی غماز ہے۔ اس کا شاعر ان سماجی قدروں اور یو

سے اجتناب برتتا ہے جن کے تقاضے اسے ایسی فریکوئنسی استعمال کرنے پر مجبور کرتے ہیں کہ تخلیق قاری کے ذہن میں وصول ہو سکے۔

خود اس اصطلاح میں اجتماعِ ضدین اس امر کا غماز ہے کہ شاعر نے شعوری طور سے اس تضاد کو تسلیم ہی نہ کیا بلکہ دوسروں کو بھی اسے تسلیم کرنے پر مجبور کر رہا ہے، حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے کہ تخلیق سے انسانی زندگی کے تضادات RESOLVE کرنے کی کوشش کی جاتی ہے نہ کہ انہیں مزید فروغ دینے کے لئے برتا جائے۔ انسانی فطرت کے بنیادی خصائص میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ اجتماعِ ضدین کو آنکھیں بند کر کے درست تسلیم نہیں کر سکتی۔ تخلیق سے تضادات کا اجاگر کرنا اور بات ہے لیکن تخلیق کی تکنیک کی اساس کی تضاد پر استواری قطعی جداگانہ بات ہے۔ پہلی صورت میں تضادات کا اجاگر کرنا تخلیق کار کی بصیرت کا اعجاز ہوتا ہے جبکہ دوسری صورت میں جو کہ نثری نظم کی صورت ہے ایک نئی تکنیک بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ ایک نئی صنف وجود میں آتی ہے۔

نظم و نثر میں امتیاز موضوعات سے نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ قدیم یونان سے لے کر قدیم مشرقی ادبیات تک میں علمی ادبی اور سائنسی موضوعات منظوم صورت میں ملتے ہیں بلکہ اردو صحافت کے ابتدائی دور میں تو منظوم خبریں بھی ہوتی تھیں۔ نظم و نثر میں صوتی آہنگ باعثِ امتیاز بنتا ہے جس کا کلاسیکی اظہار اوزان اور بحور سے ہوتا تھا۔ حتیٰ کہ آزاد نظم بھی مادر پدر آزاد نہیں بلکہ اس میں بھی وزن کے ارکان ملحوظ رکھے جاتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ بحر کو فارمولے کی طرح برتنے کے برعکس حسبِ ضرورت مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی کر لی جاتی ہے لیکن نثری نظم میں اس کا بھی کوئی لحاظ نہیں رکھا جاتا ہے۔

آپ کو یاد ہو گا کہ ایک زمانے میں مقفیٰ اور مسجع نثر ہی کمالِ فن تھی۔ نثر کے اس انداز میں بحر کے علاوہ قافیہ، ردیف اور صنعتیں وغیرہ سب کچھ مل جاتا تھا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اس کے خلاف جو تحریک شروع ہوئی اس کی اساس نثر کو شعری آہنگ سے نجات دلا کر اسے ایک نیا اور منفرد روپ دینے کے احساس پر استوار تھی۔ اس تحریک کے نتیجے میں نثر اور نظم ہمیشہ ہمیشہ کے لئے [illegible] ہو کر [illegible]

شبلی یا مولانا صلاح الدین احمد وغیرہ کی صورت میں یہ کبھی کبھی مل بھی جاتی ہیں لیکن اس حد تک نہیں کہ نثر نظم بن جائے۔

تخلیقی فنکاروں کو قیود کی جکڑ بندیوں کا شدید احساس رہا ہے کیونکہ احساس کے دھارے کی تیزی کو اظہار بیان کی قیود میں گرفتار کرنا آسان نہیں۔ غالب نے بقدرِ ظرف نہیں تنگنائے غزل تو کہا لیکن کیا پابندی کے اس احساس سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے اس نے قافیہ، ردیف سے عاری غزل کہنے کی کوشش کی؟ یا اور زیادہ تنگ ہو کر اس نے آزاد غزل کی تحریک کیوں نہ شروع کر دی اس کی وجہ محض روایت پسندی نہیں بلکہ یہ احساس کہ کمالِ فن پابندیاں توڑنے میں نہیں بلکہ ان کو ملحوظ رکھتے ہوئے کامیاب اظہار میں ہے۔

آج قدروں کی شکست کا دور ہے۔ اس میں "آزادی" کے نام پر بہت سی سماجی اور اخلاقی اقدار پامال ہو رہی ہیں۔ ان کے نتیجے میں جس انتشار نے جنم لیا اس کے اثرات ادب میں بھی واضح تر ہیں۔ آج کا ادیب اپنی ذات کے اظہار کے لئے پرانے سانچوں کو استعمال کرنے کی سکت سے عاری نظر آتا ہے اس لئے نہیں کہ وہ ایسا نہیں کر سکتا بلکہ اس لئے کہ وہ ایسا کرنا نہیں چاہتا۔ وہ خود کو آزاد، منفرد اور جداگانہ روپ میں دیکھتا ہے۔ انفرادیت کا یہ شدید اور بعض صورتوں میں مریضانہ احساس اپنے عصر سے کٹنے کی بنا پر جنم لیتا ہے اور نفسی مراجعت (REGRESSION) کی علامت ہے۔ وہ مراجعت جو بالآخر فرد کو نفسی طور پر جنین بنا دیتی ہے۔ جنین اپنی جنت کا مالک سہی لیکن دوسروں کے لئے اس کا وجود لا ہے۔ اس لا کا ہست میں تبدیل ہونا خود اس کے بس کی بات نہیں۔ اس کے لئے مخصوص تخلیقی لمحہ کی ضرورت ہے اسی طرح مراجعت زدہ ادیب ذات کے رحم میں جنین بن کر رہ جائے تو پھر وہ تخلیق پر قادر نہیں رہتا بلکہ خود محتاج خلق ہوتا ہے۔ اس کا علاج تحلیل نفسی کے معالج کا کوچ ہے لکھنے کی میز نہیں۔

نثری نظم کا جائزہ لینے پر اگر ایک طرف باکرہ لڑکیاں نظر آتی ہیں تو دوسری طرف عمر رسیدہ بزرگ۔ وہ بزرگ جو تمام عمر لکھنے کے باوجود اپنا مقام نہ بنا سکے تھے۔ یوں تو

نئے پرانے کی آویزش امر ہے اور ان دنوں تو GENERATION GAP کا CULT بن چکا ہے لیکن نثری نظم کی صورت میں ناراض نسل کے نمائندہ اور بعض بوڑھوں کا جو ملاپ ہوا ہے اس کا ثمر اس عجیب الخلقت بچہ کی صورت میں ظاہر ہوا ہے جس کی کوئی کل سیدھی ہی نہیں اور جس کی بنیاد اجتماع ضدین پر استوار ہے۔ یہ وہ عجیب و غریب صنف ہے، جو آدھا تیتر اور آدھا بٹیر کے مصداق ہے نہ مکمل طور پر نثر ہے اور نہ ہی نظم۔ یہی نہیں بلکہ ہر دو کے مخصوص حسن سے تہی اور فنی تقاضوں سے ماورا ہونے کے باعث کسی مخصوص تاثر کے ابلاغ کی اہل نہیں اب تک جن شاہکاروں کا مطالعہ کیا وہ تخلیق کے برعکس خود کار تحریر معلوم ہوتے ہیں اور آپ یہ تو جانتے ہی ہوں گے کہ خود کار تحریر ذہنی امراض کا ایک طریقہ علاج ہے۔ اگر اس سے مقصود اپنا علاج ہے تو درست۔ ہر ایک کو اس کا حق ہے لیکن ایسی تحریروں کو ایک صنف کس بنا پر قرار دیا جا سکتا ہے کیا اس لئے کہ نئے پن میں کچھ لوگ چند لمحات کے لئے اپنے قد سے اونچے نظر آ جائیں گے یا محض اس لئے کہ ریڈیو اور ٹی وی کے پروگرام مل جاتے ہیں اور لکھنے والا اپنی ادبی عمر اور مرتبہ سے بہت پہلے کیمرہ کے سامنے آ جاتا ہے۔ اگر واقعی یہی وجہ ہے تو اس پر اعتراض نہ ہونا چاہئے بلکہ خود میں بھی یہ وعدہ کرتا ہوں کہ اگر کسی ٹی وی پروڈیوسر نے مجھے نثری نظم پڑھنے کے لئے بلایا تو میں ہرگز ہرگز انکار نہ کروں گا بلکہ یہ جو کچھ لکھا ہے اسی کو بطور نثری نظم پیش کر دوں گا کہ نثری نظم لکھنے کی بنیادی شرط شاعر نہ ہونا ہی ہے۔

ترقی پسند ادب کی تحریک کے خاتمے کے بعد ملک میں کوئی ایسی توانا قسم کی ادبی تحریک نہ رہی جو ہر نوع کے تخلیقی جوہر کی رہنمائی کے مشکل فریضے سے عہدہ برآ ہو سکتی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ آنے والوں کے لئے نہ تو رہنمائی کا کوئی وسیلہ رہا اور نہ ہی وہ سہارا میسر آ سکا جس کے بل پر ان کی شہرت پروان چڑھتی، لہذا نئے لکھنے والوں کے لئے انفرادیت کے اظہار اور اپنے وجود کو تسلیم کرانے کا ایک ہی طریقہ رہ گیا کہ وہ منفی پر زور دیں، نرالی باتیں کریں، اور مسلمات کی تکذیب کریں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۹۶۰ء میں ایک ایسا گروہ معرض وجود میں آیا جس نے ادب میں زبان کو باندی کا درجہ دیتے ہوئے ابلاغ د

ترسیل کی اہمیت سے انکار کر دیا اور تخلیق میں ربط کی جگہ بے ربطی کا نعرہ بلند کیا۔ یہ گروہ دس سال بھی نہ جیا اور اپنے ہی داخلی تضادات کا شکار ہو گیا حتیٰ کہ ان کے لیڈر نے خود ہی اپنے نظریات سے توبہ کر لی اور ماضی کو DISOWN کر دیا۔ یوں پاکستان کے ان ANGRY YOUNG MEN کا سفینہ اپنے ہی ملاح کے ہاتھوں ڈوبا۔ موجودہ دہائی نے نثری نظم کی صورت میں چائے کی پیالی میں جو طوفان برپا کیا ہے اس کی عمر اپنے پیشرؤں اتنی بھی نہ ہو گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادب اور فن کی تخلیق جس خونِ جگر کی متقاضی ہے اس کے بغیر وہ کبھی زمانے پر اپنا نقش مرتسم نہیں کر سکتی۔ گذشتہ دنوں کراچی ٹیلیویژن کے ایک پروگرام میں نثری نظم کی بھان متی کا کنبہ تھا۔ اس میں ایک شاعر نے نثری نظم کے تخلیقی عمل کی وضاحت یوں کی کہ میرے جذبات و احساسات روایتی سانچوں میں اظہار نہیں پا سکتے اس لئے وہ نثری نظم کے پھیلاؤ میں ہی سمٹ سکتے ہیں۔ تعجب ہے نثری شاعروں ایسے جدید ترین ذہن کے حامل حضرات نے اتنی پرانی بات کا سہارا لینا کیوں گوارا کیا؟ —— ہر بڑا تخلیقی فنکار بہتر سے بہترین پیرایۂ اظہار کی تلاش میں ذہنی ہفت خواں طے کرتا رہتا ہے اور اس چیلنج کو قبول کر کے اظہار کے لطیف تقاضوں اور نازک مسائل سے عہدہ برآ ہوتا رہتا ہے۔ آج کے نثری شاعر سے صدی پہلے غالبؔ نے یہ کہا ؎

بقدرِ ظرف نہیں ہے یہ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لئے

تو وہ بھی یہی کہہ رہا تھا —— فرق صرف یہ کہ اس نے ہتھیار نہ ڈالے اور اسی لئے وہ غالب رہا۔

ناول کیوں نہیں ؟

جب سے ہوش سنبھال کر تنقید کا مطالعہ شروع کیا ہے سب سے ایک ہی بات سنتے چلے آئے ہیں کہ زندگی کی تیز رفتاری ناول نہیں لکھنے دیتی ۔ صاحب ! عجیب منطق ہے زندگی کی تیز رفتاری اچھے بُرے اور کاموں میں تو مزاحم نہیں ہوتی، ناول لکھنے میں سدِّ راہ بن جاتی ہے ۔ کیا دو تین سو صفحات کا ناول لکھنے کے لئے کسی کے پاس بھی وقت نہیں رہا جہاں تک وقت اور زندگی اور اس کی تیز رفتاری کا تعلق ہے تو ایک بات عرض کردوں (ایسی بات جو عام لوگوں کو تو شاید قائل نہ کر سکے لیکن تخلیقی فنکار جس کی صداقت کی گواہی دے سکتے ہیں)، تخلیق کار (اور اس میں ناول نگار اور دیگر اصناف سے متعلق ہر نوع کے تخلیقی فنکار آجاتے ہیں) بظاہر دیگر افراد کی مانند اس دنیا کے وقت میں سانس لیتا ہے لیکن جہاں تک اس کی اپنی تخلیقی شخصیت کا تعلق ہے تو وہ اپنی تخلیقات کے حوالے سے اپنے لئے نیا وقت تخلیق کرتا ہے ۔ اس امر کا مشاہدہ تخلیقی عمل کی روشنی میں بآسانی کیا جا سکتا ہے ۔ شاعرانہ خود فراموشی، فنکارانہ جذب، تخلیقی مستی وغیرہ یہ سب عام وقت سے ماورا ہو کر فضائے تخلیق کی صورت میں اپنے لئے نیا وقت تخلیق کرنے کی کیفیات یا سعی کے اظہار کے مختلف انداز ہیں ۔ وقت سے ماورا ہو جانے کے بعد فنکار، تخیل اور تخلیقی عمل کی امداد سے خود کو جس فضائے تخلیق میں پاتا ہے اس میں اس کی نفسی کیفیات اسے جس نئے زمان سے روشناس کراتی ہیں اس کے نتیجے میں وہ غیب سے مضامین آتے محسوس کر سکتا ہے اور یہی انجانا وقت اسے تخلیق کے گوہر سے نوازتا ہے ۔ غالبؔ اس مقصد کے لئے شراب پیتا تھا ۔ دوستوفسکی نے مرگی سے یہ

کام لیا تو میراجی نے جنسی کجروی کو شعار بنایا۔ الغرض تخلیقی فنکار کی نفسیاتی ساخت کے لحاظ سے اس میں خاصا تنوع ملتا ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے ناول نگاری کا جائزہ لیا جائے تو پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو ناول نگار اپنے عصر سے بلند ہو کر اپنے لئے فضائے تخلیق کی صورت میں وہ وقت تخلیق کرنے میں ناکام رہے ہیں جو انہیں عظیم ناول کا تحفہ دیتا۔ اس کی وجہ کیا ہے؟ ظاہر ہے تخلیقی صلاحیتوں کی ناتوانی، بانجھ پن یا پھر سیدھی سادی ذہنی نامردی!

اس سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہم کس قسم کے مرد ہیں کہ ہمارے یہاں ناول نگاری میں عورتیں چھائی ہوئی ہیں۔ اگر ایک انتہا پر عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر ایسی خواتین ملتی ہیں تو دوسری طرف رضیہ بٹ، اے آر خاتون اور سلمیٰ کنول ہیں۔ پہلی عورتوں نے ایک طرف انٹلکچوئل مردوں اور نقادوں کو گرویدہ بنایا تو دوسری طرف جذباتی عورتوں اور نابالغ لڑکیوں کے ہوش و خرد پر چھاپا مارا۔ ان دو طرح کی ناول نگار خواتین سے ادب اور زندگی کے بارے میں دو مختلف بلکہ متضاد رویوں کا اظہار تو ہوتا ہی ہے لیکن اس سے کیا مرد ناول نگاروں کی بحیثیت ناول نگار مردانگی پر حرف نہیں آتا؟

اردو میں ناول تو ملتے ہیں لیکن اچھے ناول نہیں ملتے بالکل اسی طرح جیسے اردو میں فلمیں تو بہت ملتی ہیں لیکن اچھی فلمیں نہیں ملتیں۔ لیکن اس کی وجہ یہ نہیں کہ روس میں ناول کی عظیم روایت کی بنیاد وہاں کے موسم پر ہے۔ "اگر سال کے چند ماہ ایسے ہوں جن میں مجبوراً آدمی گھر سے باہر نہ نکل سکے تو ناول ہی پیدا ہو گا۔ لکھنے والا گھر میں بیٹھ کر ناول لکھے گا اور انہی حالات میں قارئین یکسوئی سے ناول پڑھ سکیں گے....." سوال یہ ہے کہ کیا ہماری گرمیاں اتنی ٹھنڈی ہیں کہ ہم ان میں باہر آوارہ گردی کر سکتے ہیں؟ گرمیوں کے تین ماہ ایسے ہوتے ہیں کہ زندگی معطل سی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اگر بنگال کی برسات ناول کا محرک بنتی ہے، روس کی سردی ناول تخلیق کراتی ہے تو ہماری گرمی کیوں اس میں ناکام رہی؟ یہ سوال اس صورت میں اور بھی اہم ہو جاتا ہے جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ انہیں گرمیوں میں داستان امیر حمزہ ایسی طویل ترین داستان تخلیق کی گئی اور فسانۂ آزاد ایسا ضخیم ناول عالم وجود میں آیا۔ پاکستان میں بھی تین ناول اپنی طوالت کی بنا پر قابل ذکر

ہیں۔ "آگ کا دریا" "علی پور کا ایلی" اور "اداس نسلیں" میرے خیال میں ان کے خالق
کبھی موسم کو ناول کا محرک نہ ٹھہرائیں گے۔

جس ملک میں داستانوں کی توانا روایت موجود ہو وہاں ناول کے نہ پنپنے کی بظاہر کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی بجز اس کے کہ ایک تو داستان از خود ناول کے پیکر میں نہ ڈھلی بلکہ انگریزی اثرات کے تحت ناول ایک بدیشی صنف کے طور پر یہاں متعارف ہوا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ داستانوں اور ناول میں مزاج کی یکسانیت کے باوجود دوری بلکہ مغائرت پیدا ہو گئی۔ داستان کے رسیا بزرگوں نے ناول کو مخرب الاخلاق جانا اور یوں نوجوانوں کے لئے یہ مضر صحت اور بہو بیٹیوں کے لئے اخلاق باختگی کا ذریعہ قرار پایا۔ اس پر مستزاد یہ کہ اس کا آغاز نذیر احمد ایسے مولوی صاحب کے ہاتھوں ہوا جو طبعاً ناول نویسی کے لئے موزوں ہی نہ تھے (واضح رہے کہ وہ خود بھی ناولوں کو بہو بیٹیوں کے لئے پسند نہ کرتے تھے) یوں ان کے تعلیمی ناول، ناول کی عمارت کی پہلی ٹیڑھی اینٹ بنتے ہیں۔ شرر آئے تو وہ عیسائی دوشیزاؤں کو مشرف بہ اسلام کرنے میں لگے رہے۔ سرشار خوجی کی کجی اور زبان کے سلجھاؤ میں الجھ گئے جس کے نتیجے میں اردو کے یہ تین پہلے ناول نگار ناول نگاری کو درست خطوط پر استوار کرنے میں نہ صرف ناکام رہے بلکہ مزید گمراہی کا باعث بھی بنے۔ خاص طور پر نذیر احمد۔ چنانچہ راشد الخیری سے لے کر ایم اسلم تک وہی نذیر احمد کا وعظ چلا آ رہا ہے۔ اردو ناول اسی طرح سے غیر فنکارانہ انداز اپنائے ہوئے ہے۔ وہ تو خدا بھلا کرے مرزا رسوا کا جنہوں نے ناول میں حقیقت نگاری کی طرح ڈالی۔ اس کے بعد پریم چند اور پھر ترقی پسند ادب کی تحریک نے ناول کو اصلاح اور بے معنی رومان کے گورکھ دھندے سے نکالا۔ اردو میں افسانے کے پنپنے کی محض یہی وجہ نہیں کہ "افسانہ ایک لمحاتی واردات سے بنتا ہے اور اس کی ساری بنت میں وقت کی کوئی اکائی نہیں ہوتی" بلکہ میرے خیال میں بنیادی وجہ یہ ہے کہ اس کا آغاز پریم چند ایسے حقیقت نگار افسانہ نگار سے ہوا اور یوں ناول کی مانند افسانے کو نذیر احمد کے منفی اثرات سے جان چھڑانے میں نصف صدی ضائع نہیں کرنی پڑی۔ اگر ناول بھی پریم چند یا ایسے ہی کسی اور ادیب سے شروع ہوا ہوتا تو آج اس کا ماضی ویران، حال تباہ اور مستقبل تاریک نظر نہ آتا۔

ترقی پسندی کیا نہیں ہے؟

"افکار" میں ترقی پسند ادب کے بارے میں جو بحث چھڑی ہے وہ اس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ اب جبکہ بیس سال بعد یہ اصطلاح ناپسندیدہ اور اسے استعمال کرنے والے مقہور و مردود نہیں رہے تو اس سے وابستہ معانی و مفاہیم کی جہات کا مطالعہ ایک ضروری امر قرار پاتا ہے۔ جس طرح چوتھی دہائی میں ترقی پسند کہلانا فیشن سا بن گیا تھا اور مزدور، طوائف، کسان اور معاشرہ مقبول ترین نعرے تھے، اس طرح پانچویں اور چھٹی دہائی میں انہیں برا بھلا کہنا بھاتا تھا۔ اس اندازِ نظر کی تشکیل میں ملک کے سیاسی حالات اور حکومت نے اہم کردار ادا کیا اور اب پھر بدلی ہوئی سیاسی فضاء کی بناء پر ترقی پسند نظریات مقبول ہو رہے ہیں۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند ادب کی تحریک کا آغاز ہوا اور اس کے لئے ایک باضابطہ منشور مرتب کر کے کچھ مقاصد کو ادب کے لئے لازم قرار دیا گیا۔ یہ سب کچھ نزاعی تھا اور اب تک ہے۔ تحریک نے غلامی کے جس ہندوستان میں جنم لیا وہ حالات سب پر عیاں ہیں۔ اس لئے ان کے اعادہ کی ضرورت نہیں۔ تقسیم ملک کے بعد جن حالات سے عوام اور اہلِ قلم کو نبرد آزما ہونا پڑا۔ ان کے تجزیہ کی بھی ضرورت نہیں کہ ان کی یاد ابھی ذہن سے محو نہیں ہوئی۔ لیکن پاکستان میں ترقی پسندوں کے محاسبہ کی یقیناً ضرورت ہے۔

تقسیم ملک کے بعد ضرورت اس امر کی تھی کہ یہ تحریک بدلے حالات کے تناظر میں گذشتہ منشور پر نظرِ ثانی کرتے ہوئے اپنے لئے ایک نیا لائحہ عمل مرتب کرتی۔ متحدہ ہندوستان میں جو سیاسی مقاصد بجا تھے پاکستان میں ان کا درست ہونا ضروری نہ تھا۔ جن حالات نے اسے جنم دیا ان کی منطق کو جھٹلانا ممکن نہ تھا۔ تقسیم کے فوراً بعد کی تحریروں سے یہ عیاں ہوتا ہے کہ تحریک سے وابستہ ادیبوں کی اکثریت نے اس حقیقت کو تسلیم نہ کیا تھا۔ تحریک میں ادب اور سیاست کیونکہ لازم و ملزوم تھے۔ اس لئے ان کے ادب کو بھی مشکوک سمجھا گیا۔ بعض حضرات کی جارحیت کی بنا پر جب سرکاری ابراہمہ کا بائیکاٹ کیا گیا اور اپنے پرچوں کو صرف انہوں ہی کے لئے مخصوص کر دیا گیا تو فضا اور بھی ناخوشگوار ہو گئی۔ پھر تحریک پر پابندی عائد کر دی گئی۔

گذشتہ بیس سال اس تحریک کی پرکھ کے لئے کافی سے زیادہ تھے۔ پابندیوں، سرکاری احتساب اور جماعتِ اسلامی کی پھیلائی ہوئی نفرت کے باوجود یہ تحریک ایک ادبی رجحان اور ذہنی رویہ کے روپ میں برقرار رہی۔ ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد ترقی پسندوں کی خارجیت، مقصد پسندی اور ادب برائے زندگی کے خلاف ردِ عمل کی صورت میں ایک ادبی گروہ اٹھا اور انہوں نے داخلیت دروں بینی، نفی ابلاغ اور ادب برائے ادب کا پرچار کیا لیکن یہ چائے کے پیالے کا طوفان تھا چنانچہ اس نے ایک دہائی سے زیادہ عمر نہ پائی۔

آج ادبی منظر کا جائزہ لینے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ اس وقت یہاں کوئی بھی ادبی تحریک موجود نہیں، ادب برائے ادب، ادب برائے اسلام، پاکستانی ادب، علامت نگاری، تجریدیت وغیرہ نے نعروں کی صورت اختیار کی لیکن کچھ دیر کے لئے —— اور تو اور اینگری ینگ مین بھی اب تو بوڑھے ہو چکے ہیں۔ اس خلا کو ترقی پسندی سے پُر کیا جا سکتا ہے لیکن محض تحریک کے احیاء سے نہیں۔

ضرورت اس امر کی نہیں کہ تحریک کی تنظیم نو ہو، عہدے بٹیں، کرسیاں ملیں اور قرار دادیں منظور کی جائیں۔ اس کی ایک بنیادی وجہ تو یہ ہے کہ اب ترقی پسند ادیبوں

میں خود اتنا تنوع پیدا ہو چکا ہے کہ غالباً وہ سب اب ایک منشور کے تابع ہو کر نہ لکھ سکیں گے۔ ترقی پسندی کو ایک تحریک کے روپ میں نہیں بلکہ ایک زاویۂ نگاہ کی صورت میں زندہ رکھنا ہوگا۔ مخالفتوں کے گزشتہ بیس برس بھی اسی وجہ سے گزر گئے تھے کہ جن لوگوں نے اسے سوچ کا ایک زاویہ سمجھا، انہوں نے بدلے حالات کے باوجود بھی اس زاویہ میں تبدیلی کی ضرورت محسوس نہ کی۔ وہ لوگ اب بھی موجود ہیں اور پہلے کی طرح اب بھی نئے اذہان کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

ایک عام تصور یہ ہے کہ ترقی پسندی صرف حکومت، معاشرہ، سماجی ڈھانچہ، مروجہ اخلاق وغیرہ کے خلاف ہی لکھنے کا نام ہے اور جب تک کسی کے خلاف نہ لکھیں تحریر ترقی پسند نہ سمجھی جائے گی۔ یہ اندازِ نظر کیونکہ انتہا پسندانہ ہے اس لئے غیر منطقی اور گمراہ کن ہے۔ اعلیٰ صلاحیتوں کا حامل فنکار تو خیر سب کچھ فنکارانہ حسن سے کر گزرتا ہے اور مقصد کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حظ کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا لیکن نوآموز یا کم تر تخلیقی سطح کے حامل اہلِ قلم ٹھوکر کھا جاتے ہیں۔ خود بھی خراب ہوتے ہیں اور قارئین کو بھی بدمزہ کرتے ہیں۔ اس رجحان پر سختی سے قابو پانے کی ضرورت ہے۔ زندگی میں حسن و قبح، خیر و شر، تلخ و شیریں، موت و حیات سبھی کچھ ہے۔ زندگی کی یک رخی تصویر کشی ہی کو مقصودِ فن قرار دینا ادب کے دائرہ کو محدود تر کر دینے کے مترادف ہے۔

ترقی پسندوں پر اب تک ایک الزام یہ بھی لگتا رہا ہے کہ انہوں نے اسلوب کو مواد پر ترجیح نہ دی اور لفظ کی اہمیت کو نہ جانا! تحریک کے ابتدائی ایام میں انتہا پسندی، غلو اور مخالفوں کے جواب میں جارحیت کی بنا پر تو ایسا ہوا ہے لیکن بعد ازاں بھی تخلیقی فنکاروں نے مواد کے ساتھ ساتھ اسلوب کی اہمیت کو تسلیم ہی نہ کیا، بلکہ اسلوب اور تکنیک کے جو تجربات اس تحریک کے زیرِ اثر ہوئے وہ ادب کا قیمتی سرمایہ ہیں اور ان کی اہمیت کو کسی طرح سے بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ہر عصر کے اپنے مخصوص تقاضے ہوتے ہیں جن کی ہمنوائی میں ادب کے موضوعات جب تبدیل ہوتے ہیں تو اپنے ساتھ نیا اسلوب، نئے الفاظ، نئی علامات اور نئے استعارات بھی لاتے ہیں۔ قدیم ذہن انہیں

قبول نہ کرے تو اور بات ہے۔ لیکن ان کی ضرورت ہی ان کے وجود کی ضامن ہوتی ہے۔ کچھ یہی حال عریانی، فحاشی اور جنس نگاری کے الزامات کا ہے۔ معانی کے قطعی تعین کے فقدان کی بنا پر بہ لحاظ مفہوم یہ اصطلاحات گریزپا ہیں۔ میں انہیں احتجاج کا ایک انداز اور جھنجھوڑنے کا ایک طریقہ سمجھتا ہوں۔ چند افسانوں پر مقدمات چلنے کا یہ مطلب نہیں کہ سبھی ترقی پسند عریانی پسند تھے، بلکہ خالص مارکسی ذہن رکھنے والوں نے تو جنس پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کو کبھی بھی پسند نہ کیا تھا۔

جدیدیت —— ایک مطالعہ

ہمارے ہاں جدید اور جدیدیت کے بارے میں لکھتے وقت بالعموم دونوں کو مترادف سمجھتے ہوئے ان میں امتیاز روا نہیں رکھا جاتا۔ جب کہ ان دونوں میں اساسی نوعیت کا فرق ہے۔ ہر نئی شے، خیال، تصور یا نظریہ اس وقت تک صرف جدید ہی رہتا ہے جب تک کہ اس کا صرف انفرادی سطح پر ظہور ہو، یہ ایک فرد کی اختراع یا جدت ہے اور اس کا منبع اور اثرات کا مرکز صرف اس کی اپنی ذات! یہ جگنو کی مثال ہے جو اپنے وجود سے روشنی اخذ کرتا ہے اور اپنے ہی وجود کو منور کرتا ہے اس لئے اگر کسی کی تاریکی بھی پل بھر کو دور ہو جائے تو یہ امر اتفاقی ہوگا۔

جدید کو قبولِ عام ہو تو وہ جدیدیت ہے!۔ یہ درست ہے کہ جدیدیت کے طوفان کا مرکز بھی جدید کے روپ میں کوئی فرد ہی ہوگا لیکن اس کے "ازم" بننے میں یہ امر مضمر ہے کہ افراد اس میں دلچسپی لے رہے ہیں۔ اس لئے میرے خیال میں جدیدیت کا بنیادی وصف اس کی چونکاہٹ نہیں (کہ ہر نئی یا انوکھی یا عجیب شے اس وصف کی حامل ہوتی ہے)، بلکہ افراد کو اپنی جانب متوجہ کرنے کی صلاحیت ہے جو محض نئے اور انوکھے پن کی مرہونِ منت ہونے پر سطحِ آب پر چند ہلکی لہروں سے بڑھ کر نہ ہوگی لیکن اس کے برعکس اگر نئے پن کے ساتھ ساتھ وہ ایسے تصورات کی بھی حامل ہو جو اپنے

عصر کے لیے باعثِ تحرک بن سکتے ہوں، جو معاشرہ کے گہرے پانی کے لئے بھاری پتھر ثابت ہو سکیں اور جو مسلّمات کی دیوار سے ٹکرا جانے کی سکت رکھتے ہوں تو یہ سطحِ آب پر لہروں کو نہیں بلکہ طوفانوں کو جنم دیں گے اور یوں جدید —— جدیدیت کے روپ میں ڈھل کر افکارِ نو سے عصر و زمان میں تحرک اور تجسس کی برقی رو دوڑا دے گا۔ اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ گو جدیدیت نزاعات کو جنم دیتی ہے لیکن اس کا باعثِ نزاع بننا اساسی نہیں اضافی ہے۔

جدیدیت —— قدیم و جدید، روایت اور بغاوت، مسلّمات اور تجربات اور عمل و ردِ عمل کی کشمکش کا ثمر ہے اور اس لحاظ سے اسے واقعی ایک ہمہ گیر ذہنی انقلاب کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن اس ذہنی انقلاب کا باعث بننے والے ذہنی اضطراب اور اس سے وابستہ مختلف عوامل و محرکات نظر انداز نہ کرنے چاہئیں کہ ان ہی سے اس اہم حقیقت تک رسائی ہوتی ہے کہ جدیدیت اپنے ماحول، زمانہ اور معاشرہ سے جنم لیتی ہے (یا اسے جنم لینا چاہئے) لیکن اس کے برعکس اپنی جدیدیت کا جائزہ لیں تو واضح ہوتا ہے کہ جدیدیت کے نام پر ادب (یا فنونِ لطیفہ) میں جو جو تجربات یا بغاوتیں ہوئیں ان کی اساس درآمدہ نظریات پر استوار رہی ہے لیکن ایک بات تو یقیناً تسلیم کرنی ہوگی کہ وہ اگر ہم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی! جہاں کہیں سے بھی لا کر نظریات کی قلمیں لگائی گئیں وہ بار آور ہوئیں کہ خونِ جگر دے کر سینچنے والوں کی کبھی بھی کمی نہ رہی تھی!

ہمارے ہاں جدیدیت کو بالعموم اظہار کی جدتوں اور تکنیک کے تجربات کا مترادف سمجھا جاتا ہے حالانکہ جدیدیت کا یہ بہت سطحی سا اظہار ہے۔ جدیدیت دراصل خیالات و افکار سے عبارت ہے۔ تکنیک اور اظہار کے سانچے تو دیگر ادبیات سے مستعار لئے جا سکتے ہیں لیکن تصورات و تاثرات کے لئے دامن نہ پھیلانا چاہئے۔ زاویہ صرف اپنی ہی نظر کا ہونا چاہئے۔ اس کے غلط یا صحیح ہونے سے اتنا فرق نہیں پڑتا۔ بے درج پاکستانی معاشرہ میں جنم لینے والے تخلیق کار کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ بنجر دھرتی کو حسن و خوبی عطا کرنے کے لئے کوشاں ہے۔ تازہ ہوا کے لئے وہاں دریچے وا کرنا چاہتا ہے جہاں

لوگ گھٹن کے عادی ہیں۔ وہ لوگ جن کے دلوں پر مہریں لگی ہیں اور دماغوں کے کواڑ مقفّل ہیں۔ ہم لوگ جو فوراً درآمدہ نظریات پر ایمان لے آتے ہیں اور دوسروں کے عقائد کو حرزِ جاں بنا لیتے ہیں تو اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ ہم خود اپنے لئے تصورات و نظریات وضع کرنے کی اہلیت گنوا چکے ہیں۔

افراد کے مانند اقوام کی نفسیات کا مطالعہ بھی ممکن ہے۔ میں نے جب بھی پاکستانی قوم کے نفسیاتی مزاج کے بارے میں سوچا تو فوراً "نرگسیت" کی اصطلاح ذہن میں آئی۔ من حیث القوم ہم میں جو خاص قسم کی جذباتیت پائی جاتی ہے اور جس کا اظہار قومی سطح پر سوڈے کے اُبال ایسے مناظر سے ہوتا رہتا ہے۔ اس کا نفسیاتی باعث اس مریضانہ خودپسندی میں تلاش کیا جا سکتا ہے جس کی کلاسیکی مثال کنویں کے مینڈک کی حکایت میں ملتی ہے۔ جب نئی سوچ کے سوتے خشک ہو گئے اور ہم فکرِ نو کے چراغ روشن نہ کر سکے تو اس سے قومی سطح پر ایک ایسی کُند ذہنی نے جنم لیا کہ جدید (یا جدیدیت) کا صرف نقالی اور چربہ سازی پر ہی انحصار قرار پایا۔ اقبال نے جو بار بار "اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی" کی مذمت کی تو اس کے پیچھے بھی "قومی کند ذہنی" کا یہی احساس کارفرما تھا۔ اس کا اظہار ادب و فن میں یوں ہوتا ہے کہ معمول سے ہٹ کر جو کچھ بھی نظر آئے اس کے حسن و قبح کا تجزیہ کئے بغیر ہی قابلِ گردن زدنی قرار پاتا ہے۔ نئی سوچ، نیا تصور، نیا خیال نئی فکر۔ یہ سب اس لئے بُرے ہیں کہ یہ عادات، مزاج روایات اور معمولات کے برعکس ہیں۔

آج کا دور بین الاقوامیت کا دور ہے۔ سفر کی سہولتوں اور تیز رفتاری کے ساتھ اخبارات ریڈیو اور ٹیلیویژن نے فاصلے ختم کرنے کے ساتھ ساتھ دوسری تہذیبوں سے اجنبیت کے احساسات بھی زائل کر دیئے ہیں۔ اس لئے آج کسی ملک، تہذیب یا ثقافت کا دنیا بھر میں جاری و ساری متنوع اثرات سے قطعی طور سے منقطع ہو کر رہ جانا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ ہم پاکستانی بھی ثقافت کے جل تھل سمندر میں اپنا علیحدہ جزیرہ آباد کر کے نہیں رہ سکتے اس لئے میرے استدلال پر بین الاقوامی اثرات کے نقطۂ نظر سے اعتراض ہو سکتا ہے۔ مجھے اسے جھٹلانے کی ضرورت بھی نہیں کیونکہ پاکستانی ادب مصوری اور

موسیقی میں یہ تمام اثرات اتنے نمایاں ہیں کہ ان سے انکار ناممکن ہے لیکن اس ضمن میں اتنا ضرور عرض کروں گا کہ یورپ میں ایک دور سے دوسرے تصورات و نظریات مستعار لینے سے اتنا فرق نہیں پڑتا کہ معمولی سے فرق کے ساتھ وہ سبھی مذہب، تمدن اور ثقافت کے ایک ہی سلسلہ سے منسلک رہے ہیں۔ اسی لئے تو جرمنی میں کیرک گارڈ کی تحریروں سے وجودیت کے جس تصور کا آغاز ہوا اس نے فرانس میں سارتر کی تحریروں میں تکمیل پائی لیکن اگر ہم تہذیبی اور ثقافتی بُعد اور ان ممالک   ایسے سیاسی اور اقتصادی عوامل سے دوچار ہوئے بغیر ہی سارتر کی کتابیں پڑھ پڑھ کر خود پر "وجودی کرب" طاری کرتے پھریں تو اس سے نتیجہ ظاہر ہے۔   یہ اس لئے بھی قابلِ توجہ ہے کہ ہم حقیقی اور جھوٹی دونوں طرح کی جدیدیت میں امتیاز کر سکتے ہیں۔ میں نے سطور بالا میں درآمد شدہ نظریات پر استوار جس جدیدیت کا ذکر کیا اسی بناء پر وہ PSEUDO ہو گی۔ ہم نے تعمیر و تخریب کے سنگم پہ ڈوبتے ہوئے اس تنکے کا سہارا تلاش کیا لیکن اس نے اس سنگم پہ جنم تو نہیں لیا اور جب تک جدیدیت اپنی سائیکی سے جنم نہیں لیتی اس وقت تک اس کی جڑیں ادب اور فنون لطیفہ میں گہری نہیں ہوتیں۔

جدیدیت کا اظہار جدید طرزِ احساس سے ہوتا ہے۔ میں جدید طرزِ احساس سے ادیب کا وہ ذہنی رویہ مراد لیتا ہوں جس کے باعث اس کی سوچ حال کی تحلیل ہی نہیں کرتی بلکہ مستقبل کے لئے اشاریہ بھی بنتی ہے۔ اس مقصد کے لئے حال کا درست تناظر میں تجزیاتی مطالعہ اساسی حیثیت رکھتا ہے لیکن یہی سب سے مشکل کام ثابت ہوتا ہے اور ہمارے ملک میں تو ناممکنات میں سے نظر آتا ہے۔ اس لئے کہ اس تجزیاتی مطالعہ کے لئے ایسی نگاہ درکار ہوتی ہے جو بیک وقت محدب شیشہ اور ایکس ریز کا کام کر سکے۔ ماضی کی مردہ روایات، سوچ کے کہنہ اسالیب اور سماجی تحریمات (TABOOS) کے نام پر انحطاط پذیر اداروں کے طلسم سے آزاد ہونا کوئی آسان کام نہیں ہوتا اور پھر ان پہ مستزاد مذہب کی قدغن، سیاست کا جبر اور مصلحت کے سبز باغ! جب تک تخلیق کار اپنے تخلیقی وجدان کی راہنمائی میں ان سب سے آزاد نہیں ہو جاتا اس وقت تک نہ تو اس کا طرزِ احساس جدید قرار دیا جا سکتا ہے

اور نہ ہی اس کی سوچ تصورات اور افکار کسی جدیدیت کا منشور بن سکتے ہیں۔ پاکستان میں جدیدیت کا مستقبل اور بھی تاریک نظر آتا ہے کہ ہمارا ادیب منافق بھی ہے اور مصلحت پسند بھی، وہ ابن الوقت بھی ہے اور زمانہ کا غلام بھی۔ جو ادیب مذہبی تنظیموں سے لے کر ناقد ین بلکہ تبصرہ نگاروں تک سے لرزاں و ترساں ہو وہ حریتِ افکار کے نام پر بھلا زمانہ سے کیا ٹکرے گا اور اگر وہ اپنے آرٹ کے لئے معمولی سی قربانی بھی نہیں دے سکتا تو وہ جدید طرزِ احساس کے چراغ فروزاں کرنے اور جدیدیت کی مشعل روشن کرنے کی اہلیت کہاں سے لائے گا؟

سابق صدر ایوب کے دورِ اقتدار میں ادیب کس کس طرح سے بکے وہ سب پر آشکار ہے۔ ریڈیو اور ٹی وی پروگرام (اور عہدے) حاصل کرنے سے لے کر سی۔ ایس پی بننے تک ہر ایک نے بقدرِ ظرف اپنے اپنے دام وصول کئے۔ ان سے بھلا کس نوع کی ہنمائی کی توقع ہو سکتی تھی؟ اس کے برعکس روس میں اکیلا الیکسنڈر سولزنیٹسن ہی اپنی ذات سے ایک نئے طرزِ احساس کی مشعل فروزاں کئے ہے۔

سوشلزم اور روس نظریاتی طور پر حریتِ افکار کے داعی رہے ہیں لیکن سٹالن کے دورِ تشدد نے عملی طور پر انسانیت کی تمام مسلمہ اقدار کی کس طرح دھجیاں بکھیریں اور اپنے اقتدار کے تحفظ کے لئے اس نے روس پر کیا عذاب نازل کیا۔ اس کا آئینہ الیکسنڈر سولزنیٹسن کے یہ ناول بنتے ہیں۔ "FIRST CIRCLE" - "A DAY IN THE LIFE OF IVON DENISOVOCH" اور "CANCER WARD"

ان ناولوں سے روسی زندگی میں فرد کی جو بے معنویت اجاگر ہوتی ہے اس کا تعلق زندگی کی بے معنویت کے اس احساس سے قطعاً جداگانہ ہے جس کا آج کے یورپ میں بہت چرچا ہے اور جس کے مظاہر میں ہپی ازم، ABSURD PLAYS اور مصوری بلکہ کسی حد تک ادب میں سرریلزم بنتے ہیں۔ الیکسنڈر سولزنیٹسن کا طرزِ احساس اس کے اپنے عہد اور معاشرہ کا مرہون منت ہے۔ وہ یورپی معاشرہ کا فرد نہیں اس لئے اسے احتجاج کے لئے فرانس سے سارتر کا فلسفہ ادھار مانگنے کی ضرورت نہیں۔ نہ وہ ہپی بن کر L.S.D کی ترنگ میں

معاشرہ کو مسترد کرتا ہے اس لئے کہ اس نے امریکی معاشرہ میں جنم نہ لیا۔ اس کے ناولوں میں جدید تکنیک کے تجربات کے برعکس سیدھی سادی حقیقت نگاری ملے گی لیکن جدیدیت اس کے طنز، زندگی کے تجزیہ اور شخصیات کی نقاب کشائی میں مضمر ہے۔

ہم پاکستانی ربع صدی سے تخریب اور تعمیر کے سنگم پر کھڑے ہیں لیکن ہمارا المیہ ہمارا بانجھ ذہن ہے۔ وہ بانجھ ذہن جس سے ہم اس بنجر عہد میں تخلیق کے بیج بونے کی سعی لاحاصل میں مصروف ہیں۔ جدیدیت یا جدید طرزِ احساس تو بہت دور کی بات ہے۔ مجھے تو سرے سے احساس پر ہی شبہ ہوتا ہے:

ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے!

لفظ کا سومنات

بعض حضرات کی تحریروں سے یہ محسوس ہوتا ہے گویا انگریزی الفاظ بت بن چکے ہیں اور اگر یہ لات و منات نہ توڑے گئے تو ادب کا کعبہ پاک نہ رہ سکے گا لیکن صرف انگریزی الفاظ ہی کی تخصیص کیوں؟

یہ تو الفاظ کی بحث کو محدود کر دینے کے مترادف ہے۔ اصل مسئلہ صرف انگریزی الفاظ کا نہیں بلکہ "دخیل" الفاظ کا ہونا چاہیے۔ جب ولی نے سعد گلشن شاہ کی نصیحت پر اپنی غزل کا اسلوب تبدیل کیا تو وہ گویا زبان میں غیر ہندی الفاظ لانے کی پہلی شعوری کاوش تھی۔ بعد ازاں جب غالب کی مشکل پسندی اور فارسی سے اظہارِ علمیت پر بھرے مشاعروں میں اعتراضات کئے گئے تو یہ بھی گویا "دخیل" الفاظ کے استعمال میں اعتدال سے تجاوز کے خلاف احتجاج تھا۔ بعد میں یہی اعتراض علامہ اقبال اور آج عبدالعزیز خالد پر کیا جا رہا ہے۔ اس لحاظ سے انگریزی الفاظ کی زبان میں آمیزش سیاسی حیثیت سے قطع نظر اور صورت اختیار کر لیتی ہے اور یوں اردو میں ان کا کھپ جانا عوام کے ٹوٹے پھوٹے اور غلط تلفظ میں اپنی گفتگو اور تخلیق کاروں کا ادب میں استعمال۔ اس قدیم روایت کا تسلسل بن جاتا ہے جس کی بنا پر بیشتر غیر ملکی زبانوں کے الفاظ سے اردو نے اپنی دکان چمکا رکھی ہے۔

گذشتہ دہائی میں الفاظ سے وابستہ تعصبات کو ختم کرنے کے رجحان نے بہت تقویت حاصل کی جس کا مشاہدہ پنجابی یا دیگر علاقائی زبانوں کے الفاظ کی آمیزش کی صورت میں کیا جا سکتا ہے۔ شیر افضل جعفری کی مثال نمایاں حیثیت رکھتی ہے (پاکستان کے ساتھ ساتھ بھارت میں بھی یہ رجحان کارفرما ملتا ہے۔ بلکہ فراق گورکھپوری تو "روپ" کے زمانہ سے ہندی الفاظ استعمال کر رہے ہیں) یہ درست ہے کہ بعض جدید تر شعراء نے الفاظ کے ساتھ زیادتیاں بھی کیں۔ لیکن نئے الفاظ سے حسن و معنی میں خوبی پیدا کر لینا شاعر یا افسانہ نگار کی اپنی بصیرت اور زبان کی مزاج شناسی کی بات ہے۔ الفاظ اپنی جگہ بے ضرر اور غیر جانبدار ہوتے ہیں۔

لفظ نے سماجی ضروریات کے تحت جنم لیا اور اس کا اساسی منصب کلام کا محفوظ کرنا ہے (اس کلام میں خموشی کا کلام بھی شامل ہے)، کلام پہلے تھا اور الفاظ بعد میں بنے — آئی اے رچرڈز اور دیگر اصحاب نے اس ضمن میں جو بحثیں کی ہیں ان کا لب لباب یہی ہے کہ الفاظ اشیا اور وقوعات کے لئے علامات ہیں۔ قدیم انسان کیونکہ علامات کے مجرد تصور سے ناآشنا تھا اسی لئے تو مصر اور بعض دیگر قدیم تہذیبوں میں لفظ تصویر تھا۔ مصر کی ہیروغلافی سے تو بھی آشنا ہیں جبکہ اردو کے علاوہ چین جاپان وغیرہ کے رسم الخط میں تو ابھی تک "تصویریت" برقرار ہے۔

لفظ کیونکہ سماج کا "اٹوٹ انگ" ہے اس لئے جب تک اسے قبولیت کی صورت میں سماج سے میل ملتا رہے اس کی حرکت برقرار رہتی ہے لیکن سماج سے رابطہ ختم ہونے پر لفظ اپنی وقعت کھو دیتا ہے اور حالت "پتہ ٹوٹا ڈال سے لے گئی پون اڑا" ایسی ہو جاتی ہے۔ اسی وقوعہ کو لغت نویس "ٹکسال باہر" ہونا کہتے ہیں۔ جدید لسانی تحقیقات نے الفاظ کی تاریخ کے مطالعہ سے یہ ثابت کر دیا ہے کہ آج کے بہت سے عام فہم اور مروج الفاظ جیسے اماں، گدھا، تائی، تایا، نیل، انی، بلی، چاچی، کراڑ، پنڈال، کانجی، ٹکسال، لم ڈھینگ اور ڈوم وغیرہ دراوڑی الاصل ہیں۔ ان الفاظ کا صدیوں کے تہذیبی، تمدنی اور ادبی انقلابات سے بچ نکلنا ہی لفظ اور سماج کا رشتہ اجاگر کرنے کے لئے کافی ہے۔

اردو میں انگریزی الفاظ کا استعمال کبھی آرڈیننس کے تحت نہ ہوا تھا بلکہ انگریز تو خود ابتدا میں اردو اور فارسی سیکھتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد سرسید اور ان کے رفقائے کار نے سب سے پہلے بدیشی راج کو ذہنی طور سے قبول ہی نہ کیا بلکہ ان کی تہذیب و تمدن کے بعض پہلوؤں اور بالخصوص علوم اور ادبیات کو بھی سراہا۔ اسی لئے تو سرسید نے انگریزی کی تحصیل پر زور دیا کہ وہ بقول محمد حسین آزاد جدید علوم کی کلید تھی۔ ایسے میں مطالعہ کی بنا پر زیادہ بلیغ معلوم ہونے والے الفاظ (یا اصطلاحات) کا تحریر و تقریر میں استعمال ناگزیر تھا۔ نفسیاتی لحاظ سے اسے قومی احساس کمتری قرار دیا جا سکتا ہے۔ ملک میں انگریزی لباس رواج پا رہا تھا، گھر انگریزی فرنیچر سے شناسائی حاصل کر رہے تھے۔ انگریزی کی تعلیم سے خیالات میں انقلاب برپا ہو رہا تھا۔ ادب اور اسلوب میں تجربات سے نشاۃ ثانیہ ایسی حالت ہو رہی تھی۔ چنانچہ مضمون نگاری، تنقید، ناول اور نظم وغیرہ سب خوشہ چینی تھی۔ جب عام زندگی میں انگریزی کے زیر اثر افکار نو کی کونپلیں پھوٹ رہی تھیں تو یہ کیسے ہو سکتا تھا کہ سرے سے کوئی انگریزی لفظ ہی نہ استعمال ہوتا؛ اس پر مستزاد وہ ہزاروں نئی اشیائ اور ایجادات تھیں جو اپنے فوائد کے ساتھ ساتھ اپنے ناموں کی صورت میں انگریزی الفاظ مقبول بنا رہی تھی۔ ایسے میں ایروپلین کے مقابلے میں اگر ہوائی جہاز کا لفظ زبان زد عوام رہا تو ایسے الفاظ اس لئے نہ بنے تھے کہ کسی محب وطن نے انگریز سے نفرت کی بنا پر پہلے پہل انگریزی الفاظ کے اردو مترادفات وضع کئے اور لوگوں نے انگریزوں سے تعصب کے باعث انہیں فوراً قبول کر لیا۔ ہوائی جہاز یا اس طرح کے کچھ اور الفاظ یوں رواج پا سکے کہ پہلے سے ہی ادب، اساطیر یا FOLK LORE وغیرہ کی صورت میں کچھ ایسے تصورات یا تلازمات تھے کہ انہیں اذہان نے مسترد نہ کیا۔ یہی نہیں جن اشیاء کے اسماء موجود تھے ان کے انگریزی مترادفات بھی زبان زد خلق نہ ہو سکے۔ اسے یوں سمجھئے کہ پہاڑ تو ہمالیہ ہی ہے لیکن اس کی چوٹی ماؤنٹ ایورسٹ کہلاتی ہے۔ ان دونوں ناموں کو ہمارے ذہن نے اسی حد تک قبول کر رکھا ہے کہ ہمیں کبھی بھی کسی بُعد کا احساس نہیں ہوتا اس لئے ہم اسٹیشن کو اسٹیشن کہنے پر ہی مجبور ہیں کہ ہمارے تہذیبی یا سماجی ماضی میں ایسی کوئی

عبارت نہیں رہی جبکہ PORT کہنے کی بجائے ہم بندرگاہ ہی کہتے ہیں۔

اگر ژرف نگاہی سے جائزہ لیا جائے تو یہ محسوس ہوگا کہ اب تک صرف وہی الفاظ زبان میں کھپ سکے جو اشیاء یا وقوعات کی صورت میں ہمارے ذہن میں نئے جذباتی رشتوں کی جنم دہی کا باعث بنے۔ مجھے یاد پڑتا ہے کہ حالی نے "مقدمہ" میں ایک موقع پر ایک ہی سانس میں "اخلاقی اور مورل شاعری" لکھا تھا۔ ہم آج ایک صدی بعد بھی اخلاقی شاعری ہی استعمال کر رہے ہیں۔ کیوں؟ اس لئے کہ اخلاقی شاعری سے تصوف، سعدی اور رومی کی صورت میں جو تلازمے پیدا ہوتے ہیں وہ "مورل" سے نہیں ہو سکتے۔ اس طرح ناول کا لفظ کھرے سکہ کی طرح چل رہا ہے جبکہ SHORT STORY قبول نہ کیا گیا۔ اس لئے کہ ہمارے ادب میں افسانوں کا سلسلہ دراز ہے جبکہ ناول تھا ہی نہیں!

زندگی تغیر کا نام ہے بلکہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانہ میں۔ اسی لئے افراد بھی بدلتے ہیں اور اپنی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ زبان کو بھی بدلتے ہیں۔ وہ زبان خواہ عام زندگی کی ہو یا افسانوی ادب میں کردار کی! ہر عہد کے فرد کی سوچ میں عصری خصائص کے باوجود انفرادی رجحانات برقرار رہتے ہیں۔ ایک گھر میں پلنے والے بچے یکساں نہیں ہو سکتے۔ یہ عام مشاہدہ ہے لیکن سماجی علوم، نفسیات اور علم الانسان سے اس کی علمی سطح پر بھی توثیق ہو سکتی ہے۔ ادیب لفظ کو ابلاغ کے لئے استعمال کرتا ہے اور ادب کی صورت میں لفظ آئندہ نسلوں کے لئے محفوظ بھی رہ سکتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ادیب الفاظ کہاں سے لاتا ہے۔ خیالات تو غیب سے آ سکتے ہیں لیکن الفاظ نہیں۔ ادیب الفاظ عام زندگی سے اخذ کرتا ہے۔ اگر ان الفاظ کے سماج سے بندھن مضبوط ہیں تو وہ آنے والوں کے لئے زندہ رہیں گے، مثال بنیں گے اور تواتر سے مستعمل ہوں گے ورنہ کتاب کے عجائب گھر کی زینت بنیں گے، ادب کیا ہے؟ کیا وہ الفاظ کا تخلیقی استعمال نہیں؟ لیکن ادیب تخلیقی استعمال سے الفاظ کو صرف اپنے ادب کی حد تک زندۂ جاوید بنا سکتا ہے جب کہ بقائے دوام کا تاج صرف عوام ہی رکھ سکتے ہیں (اسی لئے تو دیوبانی بننا سنسکرت کی خودکشی کا باعث ثابت ہوا۔)

انگریزی کے جو الفاظ قبول عام حاصل کر چکے ہیں ان پر قدغن کی ضرورت نہیں کیونکہ لفظ اوپر سے ٹھونسا نہیں جا سکتا۔ عوام اسے سماجی ضروریات کے تحت اپناتے ہیں اور وہی اس کی بقاء کے ضامن ہیں۔ ادیب نئے الفاظ استعمال تو کر سکتا ہے لیکن نئے الفاظ کی ساخت یا درآمد کے ثقافتی سلسلہ کو وہ بند نہیں کر سکتا۔ ہم لاکھ برا منائیں انگریزیت کے گذشتہ صد سالہ سیلاب کے باعث ہم بہت سی چیزوں کی طرح انگریزی الفاظ کو نہ تو زبان سے نکال سکتے ہیں اور نہ ہی ان پر احتساب عائد کیا جا سکتا ہے کہ اب قدغن کا مطلب خود اپنی زبان کے ذخیرہ کو محدود کرنا ہے اور وہ بھی اس صورت میں کہ اردو کا عالمی زبانوں کی برادری میں امتیاز یہی ہے کہ یہ ہر نوع کے الفاظ ان ہی کے تلفظ میں ادا کرنے اور لکھنے کی اہل ہے۔ اس صلاحیت کو مجروح یا کُند کرنا لسانی دھارے کا رُخ موڑنے کی سعی کے مترادف ہوگا۔

عصری تقاضے اور ادیب

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی برصغیر کی سیاسی تاریخ میں ایک اہم موڑ ہی نہ ثابت ہوئی بلکہ اردو ادب کے سفر میں بھی اسے اہم ترین سنگ میل قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ عہد ہے جس میں اردو ادب ایک دوراہے پر نظر آتا ہے۔ ایک طرف قصیدہ، مثنوی —— اور بالخصوص غزل کی جانی پہچانی شاعری تھی جس میں مجاز اور حقیقت دونوں ہی تھکے اعصاب، مضمحل ذہنوں کے لئے سکون بخش دوا کا کام کر رہے تھے۔ یہ راستہ جانا پہچانا بھی تھا اور اس پر شعر و شعراء کے نقوش پا اتنے گہرے اور روشن تھے کہ ان کی تابندگی میں بآسانی مسافت طے کی جا سکتی تھی جبکہ دوسری طرف مغربی اقتدار نے ملک میں بعض ایسے مسائل جنم دیئے جنہیں قومی سطح پر مسلمان بطورِ خاص محسوس کر رہے تھے۔ یہ دور ذہنی انتشار کا تھا۔ سر سید احمد خان اور ان کے نامور رفقائے کار —— مولانا الطاف حسین حالیؔ، مولانا شبلی نعمانی، محمد حسین آزاد اور ڈپٹی نذیر احمد نے بے یقینی کے ان حالات میں پہلی مرتبہ یہ محسوس کیا کہ ادب کی عصری تقاضوں کے ساتھ ہم آہنگی ضروری ہے اور ادیب کے لئے عصری تقاضوں کی ترجمانی کا حق ادا کرنا اساسی اہمیت کا حامل ہے چنانچہ ان حضرات نے گل و بلبل کی غزلیہ شاعری کو بے وقت کی راگنی قرار دے کر ادب سے قومی فلاح اور ملی بہبود کا کام لینے کا پرچار کیا۔ اس ضمن میں سر سید کے جاری کردہ

مجلہ "تہذیب الاخلاق"، الطاف حسین حالی کی مسدس "مدوجزر اسلام"، شبلی کی تاریخ نگاری اور مقالات، محمد حسین آزاد کے جدید شاعری کے بارے میں لیکچر اور انجمن پنجاب کے مشاعرے اور مقصد پسند نذیر احمد کے "ابن الوقت" ایسے ناولوں کا نام لیا جا سکتا ہے۔ جدید اردو ادب کے بانیوں کی تخلیقات کا ۱۸۵۷ء کے پیدا کردہ مخصوص عصری تقاضوں کی روشنی میں جائزہ لیں تو ان میں اس عہد کا ماتم و مرثیہ، تحلیل و تجزیہ اور تنقید و ترجمانی ہی نہیں ملتی بلکہ آنے والے عہد کی بشارت بھی ملتی ہے۔

بالفاظ دیگر یہ دعویٰ بآسانی کیا جا سکتا ہے کہ اردو ادیبوں نے عصری تقاضوں کو شعوری طور سے کوئی آج محسوس کرنا نہیں سیکھا۔ یہ انداز نظر ہمارے ادب کی سوا سو سالہ روایت کا عطیہ ہے۔ یہ درست ہے کہ بدلتے حالات میں اس روایت سے وابستہ تقاضوں کے بارے میں مختلف ادیب اپنے منفرد انداز میں ردعمل کا اظہار کرتے رہے ہیں مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ سرسید احمد خاں اور اکبر الہ آبادی ایک ہی عہد میں سانس لے رہے تھے لیکن اس کے باوجود دونوں نے عصری تقاضوں کے بارے میں قطعی طور سے متضاد رویہ کا اظہار کیا۔ سرسید نے "مغرب" کی سوچی تو اکبر نے "مشرق" کا رخ کیا۔ اس لئے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اردو ادیبوں میں عصری تقاضوں کے بارے میں کسی معقول ذہنی رویہ کا فقدان تھا۔ اسی طرح یہ باور کر لینا ادبی روایات و حقائق سے چشم پوشی کے مترادف ہوگا کہ اردو ادب میں پہلی مرتبہ ترقی پسند ادب کی تحریک سے ہی ادیبوں میں عصری تقاضوں کی آگہی نے جنم لیا۔ ادب برائے زندگی کے نعرہ سے بہت پہلے ہمارے شعر اُتی کہ کلاسیکل غزل گو شعراء بھی کسی نہ کسی طرح سے عصری زندگی کے تقاضوں سے عہدہ برآہی کا حق ادا کرتے رہے تھے۔ اس ضمن میں غزل میں بکھرے اشعار کے علاوہ شہر آشوب اور مثنویات وغیرہ کی مثالیں دی جا سکتی ہیں اور پھر یہ کیسے ممکن ہے کہ ایک بالغ نظر ادیب زندگی کے دھارے سے کٹ کر محو تخلیق رہے وہ حساس فنکار ہونے کا دعویٰ کرے اور حالات کی نبض ہی محسوس کر سکے۔ شاید اسی لئے سودا ایسا شاعر بھی یہ کہنے پر مجبور ہو گیا:

ترانہ سنج رہا ہوں گو حال اپنے میں مست   کراہنے کے دلوں کے کبھی سنا بھی ہے

یہ تو طے ہے کہ ہر ادیب اپنے تخلیقی وجدان اور فنی شعور کی حدود میں رہتے ہوئے عصری تقاضوں سے کسی نہ کسی طور سے متاثر ہو کر ان کے بارے میں ردِ عمل کرتا ہے لیکن ردِ عمل کے تجزیہ کا مقام آنے پر مسئلہ نزاعی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ اس ضمن میں ہر نوع کے دبستانِ نقد نے اپنے اپنے مخصوص انداز میں اس مسئلہ کا حل تجویز کیا ہے۔

مثلاً نفسیاتی تنقید کے دبستان سے وابستہ حضرات کے بموجب ادیب کی شخصیت کی اساس بننے والے نفسی عوامل و محرکات کا مطالعہ لازم ہے۔ اس سلسلہ میں ان امور کا بطورِ خاص جائزہ لینا ہوگا کہ اس کا بچپن کن حالات میں گذرا اس کی جذباتی زندگی کا انداز کیا رہا۔ اس نے کن خواہشات کو دبایا اور اس دباؤ کے لاشعوری محرکات کیا کیا تھے۔ الغرض اس مقصد کے لئے لاشعور کے نہاں خانہ کے ہفت خواں طے کرنے پڑتے ہیں۔ اس تمام بحث سے یہ نکتہ روشن ہوتا ہے کہ عصری تقاضوں کے بارے میں خواہ ردِ عمل اجتماعی ہی کیوں نہ ہو لیکن اس کا اظہار ذات کی سطح پر ہوتا ہے اس لئے بلحاظِ نوعیت یہ ہمیشہ انفرادی ہوگا۔

مارکسی ناقدین کی سوچ اس کے بالکل برعکس ہے۔ معاشرہ اور تاریخ کی مانند وہ ادب کو بھی جدلیاتی عمل کے تابع سمجھتے ہیں۔ معاشرہ اور ادیب عمل اور ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ اقتصادی عوامل اندازِ زیست کی تشکیل کرتے ہیں اور ادیب ہر دم تغیر پذیر صورتِ حال کے تجزیہ و تحلیل سے اس کی ترجمانی، مدح، مذمت اور یا پھر بغاوت کرتا ہے۔

یہ امر خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ مولانا حالی نے بھی معاشرہ اور ادب کی باہم اثر پذیری کو محسوس کرتے ہوئے "مقدمہ شعر و شاعری" میں اس پر تفصیلی روشنی ڈالی تھی۔ وہ مارکسی فلسفہ کے مخصوص مباحث سے ناآشنا تھے بلکہ ان کے وقت میں تو ادیب ان مباحث سے ہی ناواقف تھے لیکن اس کے باوجود انہوں نے اپنے معاشرتی شعور سے اس اہم حقیقت کو سمجھ لیا تھا کہ ادیب اپنے عصر سے منقطع کوئی مردہ عضو نہیں بلکہ اس کا فعال اور حیات بخش عنصر ہے۔

یہی وجہ ہے کہ کوئی بھی باشعور ادیب اور بالغ نظر تخلیق کار حالات کے دھارے پر

کچا گھڑا ثابت نہیں ہوتا۔ اس کے اندر چھپا ہوا ناقد وقوعات و حوادث اور افراد و شخصیات کی تحلیل کرتا رہتا ہے۔ وہ اپنے تخلیقی وجدان سے اپنے عصر کی چھان پھٹک کرتا ہے اور تخلیق کی کسوٹی پر کھرے اور کھوٹے کی پرکھ میں مصروف رہتا ہے اس ضمن میں طریق کار اور اندازِ نظر میں خاصہ تنوع ملتا ہے۔ کوئی سرسید بن کر معاشرے کے خلاف صف آرا ہوتا ہے تو کوئی اکبر بن کر عصری رجحانات کے منفی اثرات کی نشاندہی کرتا ہے۔ کسی نے حالی بن کر بہتر مستقبل کی خاطر حال کی مخالفت قبول کی تو کوئی اقبال کے رُوپ میں عہدِ نو کی نوید دیتا ہے۔

بعض اوقات ادیب یہ کچھ بھی نہیں کرتا صرف اپنے عصر سے چند سوال دریافت کرتا ہے۔ یہ سوالات اس کی انفرادیت ہی کے مظہر نہیں ہوتے بلکہ ان میں عصری رجحانات کی تحلیل و تجزیہ بھی ہوتا ہے۔ ان سوالات کی افادیت اس میں مضمر ہے کہ دیپ سے دیپ جلنے کے مترادف یہ سوالات مختلف اذہان میں بھی سوالات پیدا کرتے ہیں جس کے نتیجہ میں سب مل کر جواب تلاش کرنے میں معاشرہ کو کچھ اور بہتر بنا لیتے ہیں۔

جب ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی گئی تو اس کے منشور میں اس امر پر بطورِ خاص زور دیا گیا کہ معاشرہ دو متحارب گروہوں میں منقسم ہے۔ ایک طرف بالائی، جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ یعنی استحصال کرنے والا طبقہ ہے تو دوسری طرف غریب کسان، مزدور اور محنت کش یعنی وہ افراد جن کا استحصال کیا جاتا ہے۔ ان کے بموجب عصری تقاضوں سے آگہی رکھنے والے بالغ نظر فن کار کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ محنت و سرمایہ کی جنگ میں واضح الفاظ میں کسی ایک کا حلیف بننے کا اعلان کر دے چنانچہ ادب برائے مقصد کا مطلب بھی یہی ہے کہ ادیب محنت کش عوام کا ساتھ دے اور وہی ادب اعلیٰ اور ارفع ہو گا جس میں محنت کش عوام کے جذبات اور مسائل کی عکاسی کے ساتھ ساتھ استحصالی قوتوں کی نقاب کشائی بھی کی گئی ہو۔

یہ اندازِ نظر نزاعی ہے اور ادیبوں کے ایک گروہ نے اسے کبھی بھی نہ تسلیم کیا لیکن اتنا تو یقینی ہے کہ ترقی پسند ادیبوں نے پہلی مرتبہ باقاعدہ منظم ہو کر ادیب کو یہ سمجھایا کہ عصری تقاضوں سے بے خبری ادب کی شریعت میں گناہِ کبیرہ ہے۔

ہمارے ہاں جدید ترین ادبی مباحث میں "کومٹ منٹ" کے مسئلہ کا بڑا چرچا ہے۔ مغرب سے جدید ترین درآمد شدہ نظریات میں اسے سر فہرست قرار دیا جا سکتا ہے۔ فرانس میں سارتر اس کا بہت بڑا مبلغ ہے سو اس موقع پر اس کے خیالات کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ اس نے اپنی مشہور کتاب "WHAT IS LITERATURE" میں لکھا ہے :

"تخلیق کشف کا نام ہے۔ یہ حقیقت کے اظہار اور اس کی تلاش کا عمل ہے، متابعت اور غلامی کا نہیں! لکھنا آزادی کا اظہار ہے۔ ہم آزادی ہی کے لئے لکھتے ہیں اور اسی لئے ہم انگلیاں فگار اور خامہ خونچکاں کرتے ہیں۔ آزادی کے لئے لکھنے والے کو زندگی کی جدوجہد میں کودنا بھی پڑ جاتا ہے کیونکہ بے انصافی اور ظلم کے خلاف لکھنے والے کو جہاد بھی کرنا پڑتا ہے"۔

اس ضمن میں سارتر اس حد تک کہہ جاتا ہے کہ ادیب کو یہ تلقین کرتا ہے کہ وہ قلم کو شمشیر بنا کر گلی کوچوں میں نکل آئے۔

یہ "کومٹ منٹ" کے مسئلہ کا سیاسی پہلو ہے اور بعض کے نزدیک انتہا پسندانہ بھی ہوگا۔ لیکن میں یہ سمجھتا ہوں کہ اس کا محض سیاسی ہونا کوئی ضروری نہیں کیونکہ ہر بالغ نظر ادیب اور صاحب ضمیر قلم کار زندگی میں دو چیزوں سے تو یقیناً COMMITTED ہوتا ہی ہے ان میں سے ایک اس کا ضمیر ہے تو دوسرا ادب۔ وہ ساری دنیا کے لئے منافق ہو سکتا ہے لیکن آئینہ ضمیر میں اپنے فن کے مسخ شدہ نقوش دیکھ کر یقیناً تڑپ اٹھتا ہوگا۔

آج کے حالات میں پاکستانی ادیبوں پر بہت بھاری ذمہ داری ہے۔ ہم ایک تاریخ ساز عہد میں سانس لے رہے ہیں ہم اگر "آج" کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے تو "کل" کے لیے بھلا کیسے لکھ سکتے ہیں ادیب کسی اور کے سامنے جواب دہ ہو یا نہ ہو وہ اپنے ضمیر اور فن کے حضور یقیناً جواب دہی پر مجبور ہوتا ہے اور کیونکہ عصر کا صحیفہ اس کا اپنا فن ہے اس لئے وہ فن سے غداری کر کے اپنے عصر سے غداری کرتا ہے بالفاظ دیگر عصر سے غداری فن سے غداری کے مترادف ہوگی۔ اس لئے آج اہل قلم کو خود سے یہ سوال پوچھنا ہوگا کہ کیا ہم واقعی عصمت قلم کے امین ہیں ؟

پاکستانی کلچر کا مسئلہ

خوابِ جوانی کی مانند پاکستانی کلچر کی بھی بہت سی تعبیریں اور تشریحیں ہوتی رہی ہیں۔ اس ضمن میں ہماری مساعی کی تنگ دامانی کا صرف اس سے ہی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ابھی تک تو کلچر کے لئے صحیح متبادل لفظ بھی نہیں تلاش کیا جا سکا۔ باقی توجیہات تو بعد کی ہیں —— ویسے کلچر کے مفہوم میں "ثقافت" یا "تمدن" کے الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں۔ کوئی انہیں درست کہتا ہے تو کوئی غلط! "ثقافت" اپنے محدود معنی میں فنونِ لطیفہ کے لئے بھی بولا جاتا ہے لیکن جب اس کے معانی میں وسعت پیدا کر دیں تو یہ زندگی کی کئی جہات پر حاوی ہو کر اس ذہنی ارتقا اور فکری ارتفاع کا مظہر بن جاتا ہے جو کسی قوم میں مختلف تاریخی ادوار میں متنوع انداز سے جلوہ نما ہوتے رہتے ہیں جب کہ اس کے برعکس تمدن بالعموم طرزِ بود و ماند وغیرہ کے لئے آتا ہے شاید اسی لئے ہمارے یہاں متمدن اور مہذب ملتے جلتے معانی میں استعمال کئے جاتے ہیں۔

علمی بحثوں سے قطع نظر عملی زندگی میں کلچر کا استعمال دیکھیں تو ایک طرف ہم سیلاب زدگان کی امداد کے لئے منعقد کئے گئے "ورائٹی شو" کو "کلچر شو" قرار دے کر مولویوں کے غیظ و غضب کو دعوت دیتے ہیں اور دوسری طرف ملبوسات سے لے کر مصوری تک سبھی کچھ کلچر کی ذیل میں رکھا جاتا ہے جبکہ دنگل، بھنگڑا، خٹک ناچ وغیرہ کو "لوکل کلچر"

کہا جاتا ہے ـــــــ الغرض ! کلچر کے ضمن میں انتشارِ فکر کا اندازہ اخبارات کے کلچرل کالموں سے بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔

اس لئے اصل مسئلہ یہ نہیں کہ پاکستانی کلچر کیسے وجود میں آیا ہے بلکہ میرے خیال میں تو اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس ملک میں کیا واقعی پاکستانی کلچر نام کی کوئی شے موجود ہے کیونکہ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے:

ہر چند کہیں ہے پر نہیں ہے۔

دراصل وطنیت اور قومیت کی مانند کلچر کا احساس قومی تشخص کے سرچشمہ سے پھوٹتا ہے اور اسی لئے یہ قوم کی دلی امنگوں اور آرزوؤں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ وہ قوم جو اقوامِ عالم میں انفرادیت منوانے کی خواہاں ہو، وہ قوم جسے بحیثیت قوم اپنے ملک پر ناز ہو اور وہ قوم جو دنیا میں مخصوص قسم کا قومی شعار اپنانا چاہتی ہو صرف وہی قوم اپنے لئے "اپنا" کلچر تشکیل کر سکتی ہے۔ کلچر محض حال کا گریزپا لمحہ ہی نہیں ہوتا بلکہ ماضی کے تہ در تہ تجربات کا امین ہونے کی بنا پر مستقبل کے لئے ایک اشاریہ کا روپ بھی اختیار کر لیتا ہے۔

کلچر کی تشکیل کا عمل واضح اور سہل نہیں اور نہ ہی یہ دو نقاط کے درمیان کم سے کم فاصلہ ناپنے ایسی بات ہے۔ کلچر کا گراف کبھی خطِ مستقیم میں نہیں بن سکتا۔ قومی زندگی کے جنگل میں کلچر شارعِ عام ہی کیوں نہ معلوم ہو لیکن درحقیقت اس میں دور دراز کی مسافت طے کر کے اور راستے کے ہرج مرج کھینچتی لاتعداد پگڈنڈیاں شامل ہیں۔ اس گھاٹ سے ہر ایک پیاس بجھا سکتا ہے لیکن کون جانے اس آبِ رواں میں کتنے پربتوں کی برف گھلی؟

کلچر کی تشکیل میں کئی عوامل و محرکات کے عمل اور ردِ عمل کی سی کیفیت ملتی ہے۔ مذہب، قومی فخر و ناز، جغرافیائی حالات اور مخصوص ادوار کے اقتصادی حالات اور سیاسی کوائف۔ یہ ہیں وہ چند اہم ترین اور بنیادی عوامل جو عوامی شعور کو بتدریج اور آہستہ آہستہ متاثر کرتے ہوئے قومی کلچر کی تشکیل بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ تشکیلِ جدید میں اہم ترین

کردار ادا کرتے ہیں۔

مذہب، امر و نہی کی صورت میں پرکھ کا ایک عمومی معیار مہیا کرتا ہے۔ گو یہ معیار بعض اوقات کٹر رجعت پسندی کی صورت میں بعض انفرادی رجحانات کے ہم قاتل ہی کیوں نہ ثابت ہو مگر پھر بھی استثنائی بغاوتوں سے قطع نظر عوام کے لئے یہ خیر و شر کا ایک مسلمہ معیار ہوتا ہے گو آج کل تمام دنیا ہی میں اچھے بُرے تمام مذاہب سے لوگ تقریباً بے گانگی اختیار کر جاتے ہیں لیکن اس کے باوجود بھی عوام جب "اچھا" یا "برا" کہتے ہیں تو ان کا یہ فتویٰ مذہب کا رہینِ منت ہوتا ہے مگر ہمارے ہاں مذہب کا اس کے عام شرعی مفہوم سے ہٹ کر —— آسمانی اور زمینی کی صورت میں دو اور جہات پر بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے گو یہ دونوں بالکل متضاد۔ بلکہ ایک لحاظ سے تو متناقض بھی ہیں لیکن اس کے باوجود ان دونوں نے قدیم زمانہ سے لے کر آج تک عوام کو مسحور کئے رکھا ہے۔ مذہب کا آسمانی پہلو فلسفیانہ روپ میں مابعد الطبیعاتی مباحث میں آشکار ہونے کے ساتھ ساتھ تصوف کی صورت میں بھی رونما ہوا۔ مابعد الطبیعاتی مباحث تو خیر خواص کے لئے ہی مخصوص رہے لیکن تصوف کا عوام کی زندگی سے رابطہ قائم رہا اس کی اعلیٰ اور ارفع صورت میں تو عاشق راہِ سلوک کے پرپیچ مراحل طے کرتا خدا سے ہمکنار ہوتا ہے لیکن جب صوفی اپنی بلند سطح سے اتر کر پیری مریدی کی صورت میں دکاندار بنا تو حالت اونچی دکان اور پھیکا پکوان ایسی ہوئی جس میں تعویذ گرم کیکوں کی مانند بکتے ہیں۔

مذہب کا زمینی پہلو اوہام، جادو ٹونے، صدقہ اور کالا علم وغیرہ سے عبارت ہے۔ انسان۔ مسلمان یا غیر مسلم کی تخصیص نہیں۔ ہجوم ابتلا میں ان دیکھے خدا کو خود سے بہت دور محسوس کرتے ہوئے جادو ٹونے اور تعویذ وغیرہ کی صورت میں ایسی چیزوں کا سہارا تلاش کرتا ہے جس کا وہ اپنے حواس کے ذریعہ ادراک حاصل کر سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس صورت میں مذہب کے آسمانی اور زمینی روپ بھی مل کر یک رنگ ہو جاتے ہیں کہ کالے علم کے تعویذ کا توڑ بھی علوی تعویذ ہی سے ہوتا ہے۔

آج کے پاکستان کو دیکھیں تو اس میں خالص اور پاک اسلام کا کہیں نام و نشان نہ ملے گا۔

بس اوہام اور روایات ورواجات کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے اور یوں ان دیکھے خدا کے مومن خانقاہیت کی فضا میں گم ہو کر رہ گئے اس لئے کلچر میں مذہب کے اثرات کا مطالعہ خالص اسلام کا مطالعہ نہ ہوگا بلکہ مذہب کے نام نہاد آسمانی اور زمینی پہلوؤں کا تجزیہ ہوگا۔

اقبال وطنیت اور قومیت کے دشمن تھے چنانچہ انہیں "بت" سے تعبیر کرتے ہوئے ان کی ہر ممکن طریقہ سے مذمت کی لیکن یہ حقیقت ہے کہ اسی احساس نے لاتعداد مردہ اقوام کے دل میں زندگی کی حرارت اور جد وجہد کی تڑپ بھی پیدا کی۔ مشرق وسطےٰ اور افریقہ میں آزادی حاصل کرنے والی یا اس کے تحفظ میں سر دھڑ کی بازی لگانے والی اقوام اسی نشہ میں سرشار ملتی ہیں۔ الجزائر اور ویت نام کی مثالیں تو ہمارے سامنے ہی موجود ہیں۔ یہ مثالیں وطنیت اور قومیت کے مثبت اظہار کی تھیں لیکن ہمارے ہاں قومیت کا جو تصور ملتا ہے۔ اس کی اساس منفی رجحانات پر استوار ہے دراصل ایسے ہی خدشات کے باعث اقبال نے ان "بتوں" کی پرستش سے بچنے کی تلقین کی تھی آج ہمارے ہاں قومیت صوبائی عصبیت، علاقائی تنگ نظری اور نفرت وحقارت کا دوسرا نام ہے۔ یہی وہ احساس تھا جس نے بنگلہ دیش کو جنم دیا اور اسی احساس کے تحت اب چار قومیتوں کا تصور، احساس اذہان کے لئے کابوس بن چکا ہے۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ پاکستانیت کے نقطۂ نظر سے چاروں صوبوں میں افہام وتفہیم پیدا کی جائے یہ کام سیاستدانوں کی تقریروں سے تو ممکن نہیں البتہ کلچر کی سطح پر ممکن ہو سکتا ہے اگر امریکہ ایسے ملک میں مختلف النوع کلچر کی آمیزش سے ایک انداز جنم لے سکتا ہے تو ہمارے ہاں کیا چاروں صوبوں کے کلچر کے ملاپ سے ایک نیا پاکستانی کلچر صورت پذیر نہیں ہو سکتا؟

اس طرح جنم لینے والا کلچر ایک رنگ نہ ہوگا بلکہ MOSIAC کی مانند بوقلمونی اس کی اساسی صفت قرار پائے گی MOSIAC کے اجزاء الگ کر دیں تو محض شیشے کے ٹکڑے رہ جاتے ہیں لیکن ان ہی میں حسن ترتیب سے جو شبیہہ بنتی ہے وہ کسی کی سمجھ میں

آئے یا نہ آئے اس کی رنگینی سے انکار ممکن نہیں۔

برصغیر کی تاریخ کے مطالعہ سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس ملک پر کبھی بھی یہاں کے باشندوں کی حکومت نہ رہی جب آریہ یہاں وارد ہوئے تو انھوں نے مقامی باشندوں کو جنوب کی طرف دھکیل دیا، یا جہاں ایسا نہ ہوا رہاں وہ شودروں کی صورت میں غلام بنائے گئے۔ نوواردوں نے ہر لحاظ سے اپنے آپ کو مقامی لوگوں سے ممتاز رکھنے کی سعی کرتے ہوئے سنسکرت کو "دیوبانی" قرار دے کر نیچ اور ملیچھ لوگوں کے لئے اس کی سماعت ممنوع ٹھہرائی لیکن ہوا یہ کہ شعوری کاوش کے باوجود بھی وہ نہ صرف دراوڑی کلچر اور عقاید و رسوم سے ہی اثر پذیر ہوئے بلکہ دراوڑی کے بے شمار الفاظ و تراکیب بھی ان کی زبان میں دخل پا گئے۔ الغرض! مختلف ادوار میں آریہ قبائل آتے رہے، جب ان کی آمد کا سلسلہ بند ہو گیا اور آریوں اور دراوڑوں کے ملاپ سے ایک کلچر جنم لے چکا اور خود آریہ بھی صحیح معنوں میں "ہندوستانی" بن گئے تو مسلمان وارد ہوئے گو ابتدا میں یہ بھی الگ تھلگ رہے لیکن اکبر نے پہلی مرتبہ شعوری طور سے اس بندھن کو توڑنے کی کوشش کی اور یوں مسلمان بھی "ہندوستانی" بن کر رہنے لگے۔ مسلمان حکمرانوں کے زیر اثر اور درباری کے تقاضوں کی بنا پر پہلے ہندو درباریوں نے اور بعد ازاں عام آبادی نے بھی مسلمانوں کے لباس وغیرہ کو اپنا لیا لیکن فلسفہ، فنون لطیفہ، علوم اور فنون وغیرہ کی صورت میں خود مسلمان بھی ہندوؤں سے بہت کچھ سیکھ رہے تھے۔ یوں دونوں قوموں کے اس تہذیبی سنگم سے ایک نئے ہند ایرانی کلچر نے جنم لیا جس کی علامت کلس میں تلاش کی جا سکتی ہے۔ کلس ہندوؤں کے مندروں کا نشان تھا مگر مسلمانوں کی مسجدوں اور مقبروں کے گنبدوں پر جگمگایا۔ عام زندگی میں ملبوسات، توہمات، تحریمات (TABOOS) اور مذہب کے زمینی پہلوؤں کی صورت میں اس کلچر کی کارروائیوں کا آج بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان پوری طرح سے انگریزوں کے قبضہ میں آ گیا۔ اور اب جبکہ ان کی حکومت ایک تسلیم شدہ حقیقت بن گئی تو سرسید نے پہلی مرتبہ مسلمانوں کو اس امر کا شعوری طور سے احساس کرایا جس کا بعد ازاں انہیں لاشعوری طور سے احساس ہوتا تھا۔ سرسید نے

مسلمانوں کو انگریزی تعلیم اور کلچر اپنانے کی تلقین کی تھی اور اس پر ان کی جو کچھ مخالفت ہوئی وہ بھی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ انگریزی کلچر اپنانے والوں کی جو گت بنتی ہے اس کی تصویر نذیر احمد کے "ابن الوقت" میں ملتی ہے۔ ادھر ذہین طبقہ نے مخالفت میں جو انداز اختیار کیا اس کی نمائندگی اکبر الہ آبادی کرتے ہیں۔ سرسید کی تحریک اس لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے کہ انھوں نے شعوری طور سے اس حقیقت کو قوم کے ذہن نشین کرانا چاہا کہ محکوموں کے لیے حکمراں کا کلچر ہی اہم ترین ہوتا ہے۔

دراصل کلچر کی تشکیل اور فروغ میں سیاسی حالات اساسی کردار ادا کرتے ہیں حکومت اور اقتدار کی وجہ سے حکمران قوم بھی افضل اور ان کا کلچر بھی قابلِ تقلید قرار پاتا ہے۔ غلام قوم مضمحل قومی قویٰ کی بنا پر حکمران تو نہیں بن سکتی، وہ ان کی مانند اقتدار تو حاصل نہیں کر سکتی لیکن وہ کم از کم اپنے آقاؤں کے نقشِ قدم پر تو چل سکتی ہے خواہ وہ اپنے آقاؤں سے متنفر ہی کیوں نہ ہوں۔ وہ ان سے آزادی حاصل کرنے کے لئے جد و جہد بھی کر رہے ہوں لیکن جہاں تک عوام کی ذہنی مرعوبیت کا تعلق ہے تو وہ اپنی جگہ برقرار رہتی ہے۔ آج کے دور میں اب حکومت اور غلامی کے انداز بھی تبدیل ہو چکے ہیں اور چند ممالک سے قطع نظر باقی تمام دنیا آزاد ہے۔ اس لئے غلامی سیاسی نہیں ذہنی ہوتی ہے۔ اس ذہنی غلامی میں بڑھتے ہوئے ذرائع نقل و حمل سے اور بھی زیادہ اضافے کے امکانات ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بعض اوقات جغرافیائی حالات بھی انسانوں پر کچھ پابندیاں عائد کرتے ہیں گو سفر کی سہولتوں کی وجہ سے اب کوئی ملک بھی اپنے خول میں بند ہو کر نہیں رہ سکتا لیکن اتنا تو اب واضح ہے کہ جو ملک دوسروں سے کٹ کر رہے یا جہاں تک پہنچنے کے راستے دشوار گذار تھے وہ بدیشی کلچر کے اثرات سے نسبتاً دیر تک محفوظ رہ کر اپنے کلچر کو خالص رکھ سکے۔ چین اور جاپان اس کی خاص مثالیں ہیں اور تبت تو چین کے حملے تک "پراسرار" اور "ارضِ ممنوعہ" تھا۔

دور کیوں جائیں، ۱۹۴۷ء کے بعد ہمیں کس نے امریکی سانچے میں ڈھلنے کے لئے کہا تھا؟ لیکن ہم دیکھ رہے ہیں کہ امریکہ آج اقوامِ عالم کی قیادت کر رہا ہے، دنیا

کی نصف سے زیادہ حکومتوں کے بجٹ امریکی امداد سے متوازن ہوتے ہیں تو ہم بعض سیاسی امور میں امریکہ کو بُرا سمجھنے کے باوجود بھی غیر شعوری طور سے اس سے متاثر ہو رہے ہیں اس کے ساتھ ہی فلم، ادب اور پراپگنڈہ سے امریکی معاشرہ کی "برتری" وہاں کی "آزادی" اور "مساوات" کے قصیدے خام اذہان میں انڈیلے جاتے ہیں۔ نتیجہ سامنے ہے ـــــ کہ لباس سے لے کر موسیقی تک سب پر امریکی اثرات کی چھاپ نظر آتی ہے۔

آج کل جس انداز پر دنیا میں بین الاقوامیت کو فروغ ہو رہا ہے اس کی بنا پر اب بظاہر تو مخصوص جغرافیائی خطوں میں پنپنے اور اقوام سے منسوب کلچر کا تصور متروک نظر آ رہا ہے۔ خالص قومی طرزِ احساس اور قومی تشخص کی بنا پر کوئی قوم ـــ عوامی چین کی مانند ـــــ شعوری طور سے اپنے لئے ایک نیا کلچر تشکیل کر کے خود کو ہر نوع کے بدیشی اثرات سے محفوظ رکھنے کے لئے مسلسل سعی کناں رہے تو یہ اور بات ہے۔ شاید اسی لئے گریس اسٹورٹ نے "نرگسی کلچر" کی اصطلاح استعمال کی تھی۔

لیکن ہمیں ان مسائل میں الجھ کر کیا لینا کیونکہ ہمارا خطہ تو وہ ہے جہاں کبھی اپنا "کلچر" نہیں رہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کبھی بھی وہ طرزِ فکر نہ جنم لے سکا جو قومی احساس اور قومی سربلندی کے جذبات پر مبنی ہوتا ہے۔ اصل چیز اندازِ نظر اور اشیاء اور توقعات کو دیکھنے کا زاویہ ہے۔ ان میں تبدیلی سے خود ہی کلچر میں اندازِ گرد پیدا ہوتا ہے لیکن اگر اپنے علاوہ دنیا کی ہر قوم سے مرعوبیت ہی معیار قرار پا جائے تو پھر کلچر بھی اس قوم کے رنگ میں رنگا نظر آئے گا جو اقوام میں ـــــ یا کم از کم ـــــ ہماری اپنی نگاہوں میں ممتاز ہو۔ ہندوستان میں کسی حد تک قومی احساس ہے اس لئے وہ ہندی کو فروغ دے رہے ہیں، مسلم ادارے ختم کر رہے ہیں اور شیروانی اور گاندھی کیپ اپنا رکھی ہے۔ جاپان ہم سے زیادہ امریکہ کے زیر اثر رہا ہے لیکن وہاں کی عورتوں نے اب پھر اپنا روایتی لباس "کیمونو" پہننا شروع کر دیا ہے۔ اس کے برعکس ہمارا اپنا کوئی

قومی لباس نہیں حتیٰ کہ ایک قومی زبان تک نہیں ۔ اردو کو ہم مانتے نہیں اور انگریزی پہلے آکسفورڈ کے لہجہ میں بولتے تھے اب اسے ٹیکساس کے کاؤ بوائز کے لہجہ میں بولنے کی کوشش کر رہے ہیں اور اس لئے تو میں نے ابتدا میں لکھا تھا :

اصل مسئلہ یہ نہیں کہ پاکستانی کلچر کیسے وجود میں آیا بلکہ میرے خیال میں تو اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس ملک میں کیا واقعی پاکستانی کلچر نام کی کوئی شئے موجود ہے کیونکہ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے :

ہر چند کہیں ہے پر نہیں ہے — !

کلچر کی لہریں

جب ٹیلیویژن پر کلچر کے بارے فیض احمد فیض کی تقریر ہوئی تو سخت تعجب ہوا کہ ٹی وی کو کلچر ایسے سنجیدہ اور قومی اہمیت کے مسئلے سے کیا لینا جبکہ ٹی وی پر پیش کئے گئے بیشتر پروگراموں سے اشتہارات کی فلمیں زیادہ معیاری ہوتی ہیں۔ یار لوگوں نے کہا کلچر سے ٹی وی کی اس یکایک دلچسپی میں ضرور کوئی رمز پوشیدہ ہے۔ رمز اگر تھی تو وہ اب تک سمجھ میں نہ آئی، سوائے اس کے کہ اس موضوع پہ اخبارات اور جرائد میں بحث کے دروازے کھل گئے۔ ایک مسئلے پر جتنی زیادہ بحث ہوگی اور اس کے بارے میں جتنی زیادہ آراء کا اظہار کیا جائے گا۔ اس سے جہاں موضوع کی جزئیات نکھر کر سامنے آتی ہیں وہاں خلط مبحث کا اندیشہ بھی ہوتا ہے اور بات جب کلچر ایسے جذباتی مسئلے کی ہو تو بحث اور بھی الجھ جاتی ہے۔ کیونکہ کلچر سے وابستہ علاقہ، زبان، مذہب، ادب، فنون وغیرہ کی صورت میں جذبات و ہیجانات کے جو سلسلے ملتے ہیں ان کی بنا پہ بالعموم غیر جذباتی ہونا، اگر ناممکن نہیں ہوتا تو مشکل ضرور ہوتا ہے۔

فیض صاحب فرماتے ہیں:

"۔۔۔۔ پورے طریقۂ زندگی کو کلچر کہتے ہیں جس میں سب کچھ ہی شامل ہوتا ہے۔ کلچر کی اثر اندازی ذہنی طور سے بھی ہوتی ہے، عقائد و اقدار کے ذریعے

بھی عملی طور سے بھی، زندگی کے آداب و رسوم سے اور زندگی کے روزمرہ کا جو محاورہ ہے، اس کے ذریعے بھی۔ اس میں اجتماعی زندگی کی ظاہری اور باطنی تفاصیل دونوں شامل ہوتی ہیں۔ فنون، ادب، موسیقی، مصوری، فلم وغیرہ اسی کلچر یا WAY OF LIFE کے ترشے ہوئے اور منجھے ہوئے اجزا ہوتے ہیں۔"

یہ تعریف خاصی وسیع ہے اور اس لئے اس قطعیت سے عاری ہے جو ایک تعریف کا خاص وصف ہوتی ہے کہ غیر ضروری اور فروعی عناصر کے اخراج سے حدود متعین ہوتی اس ضمن میں CULTURE اور CIVILIZATION کے مفاہیم میں جب تک امتیاز نہ کیا جائے بات نہ بنے گی۔ یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ فیض صاحب بعض اوقات دو کو مترادف کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ زندگی کو اگر ایک قطعۂ اراضی سے تشبیہ دی تو اس پر تعمیر ہونے والا مکان تہذیب ہو گا جب کہ اس کی نقاشی اور تزئین و آرائش کو کلچر قرار دیا جا سکتا ہے۔

زمین بنیاد ہے ہماری زندگی کی، زمین حصولِ خوراک کا ذریعہ اور ضامن ہے زندگی کی بقا کی۔ یہی نہیں بلکہ مرنے کے بعد اسی میں آسودہ خاک ہوتے ہیں۔ انسانی زندگی کا دائرہ زمین سے عبارت ہے۔ اساطیر میں دھرتی ماتا، مادرِ عظمیٰ اور اولاد کو کھا جانے والی ماں (DEVOURING MOTHER) کہہ کر سب ایک حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

زمین پر تعمیر کیا گیا مکان پناہ اور تحفظ کے لیے ہے۔ یہ وہ چھتری ہے جس سے تمازت اور بارش سے بچتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس کی کھڑکیاں تازہ ہوا کے لئے، روشندان دھوپ کے لئے، دروازے آنے اور جانے کے لئے ہیں۔ ان سب کو کھلا رکھیں تو ہوا کے جھونکوں کی مانند تازہ اثرات قبول کرتے ہیں جبکہ ان سب کو بند کر کے تازہ ہوا سے محرومی اور گھٹن پیدا کی جا سکتی ہے۔ یہ مکان تہذیب ہے اور مکین اس مکان کے حوالے سے پہچانے جائیں گے۔ مکان صاف ستھرا ہو تو مکین طہارت پسند کہلائیں گے، گندہ ہو تو گندگی پسند۔ مکان میں رہنے والے تحفظ اور پناہ تو حاصل کرتے ہیں لیکن اپنی بد عادات سے مجبور ہو کر کچھ لوگ دیواروں سے پتھر اکھاڑتے رہتے ہیں۔ دیواروں کو لکیروں اور داغ دھبوں سے گندی

ہی نہیں کرتے بلکہ ان پر گندی باتیں لکھ کر اپنے باطن کی گندگی کا بھی اظہار کرتے ہیں۔ الغرض ! شیشے توڑتے اور بنیادیں کھودتے ہیں لیکن کچھ ایسے بھی مل جاتے ہیں جو عمارت کی صفائی اور مضبوطی کی طرف توجہ دیتے رہتے ہیں۔ ٹپکتی چھتیں مرمت کرتے اور اکھڑتے پلستر ٹھیک کرتے ہیں، ان کی تعداد کم ہوتی ہے لیکن ان ہی کا دم غنیمت ہوتا ہے۔

زمین اور مکان کی اہمیت سے کوئی منکر نہ ہوگا لیکن جھگڑا اس وقت شروع ہوگا جب رنگ و روغن کرنے، نقش و نگار بنانے اور آرائش و تزئین کا وقت آئے گا، پھول کیسے ہیں، ان میں رنگ کیسے بھریں۔ گھر میں کیسے ڈیکوریشن پیس رکھیں —— وہ دیسی ہوں یا بدیسی؛ یہ سب جھگڑے والی باتیں ہیں۔ زمین اور مکان ایسی ٹھوس چیزوں کے مقابلے میں یہ غیر اہم اور بعض صورتوں میں تو غیر ضروری بھی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن سارا فساد انہیں کا پیدا کردہ ہے کہ ان سے جذبات کے رشتے اور ہیجانات کے سلسلے ملتے ہیں، زمین اپنی نہیں، مکان ورثے میں ملا ہے اس لئے اس کے بارے میں تو کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ ناپسند ہونے پر بھی مکان نہیں ڈھایا جا سکتا لیکن اس کے رنگ و روغن تو تبدیل کئے جا سکتے ہیں انداز آرائش تو تبدیل کیا جا سکتا ہے اور ہوتا رہتا ہے۔ یہ سب کلچر ہے اور یہی، بس کی گانٹھ!

تہذیب اور کلچر کے فرق کو دریا اور اس کی لہروں سے سمجھا جا سکتا ہے۔ تہذیب ایک تسلسل کا نام ہے اور یہ دریا کے بہاؤ کی مانند ہے۔ ایسا دریا جس کا منبع کہیں دور ماضی بعید کی تاریکی میں نہاں ہے اور اسی دریا کے مختلف مقامات پر ابھرتی اور ڈوبتی لہریں کلچر۔ لہٰذا یہ کہنا زیادہ بہتر ہے کہ یہ کلچرل پیٹرن ہیں۔ اس دریا سے نہریں بھی نکلتی ہیں اور اس میں نئے دریا بھی شامل ہوتے ہیں۔ یہ مختلف تہذیبیں اور کلچرل اثرات ہیں دریا کے طویل کنارے پر آباد مختلف بستیاں اپنے اپنے طور پر پانی سے استفادہ تو کرتی ہیں لیکن یہ پانی یا اس میں شامل ہونے والے دیگر دھارے بالعموم ان کے اختیار سے باہر ہوتے ہیں۔ نہ ہی وہ اس طویل ترین دریا کے تمام پانی کو استعمال کرتے ہیں اور نہ اس سے وابستہ تمام امکانات کو بروئے کار لا سکتے ہیں۔ یہ ناممکن ہوگا۔ ان کے حصے میں تھوڑا سا پانی اور چند لہریں آتی ہیں۔ وہ اس پر تو فخر کر سکتے ہیں کہ اتنے طویل سفر

کے بعد اس دریا کا پانی ان تک پہنچا ہے لیکن ان کے حصے میں تمام دریا نہیں آتا۔
زمان و مکان اور تاریخ کے عمل کے کسی ایک لمحے میں جنم لینے والا فرد اپنی جبلتوں کی مانند اپنے ملک کی تہذیب اور معاشرے کے کلچر سے فرار اختیار نہیں کر سکتا۔ جبلتیں اس کا وجود ہیں تو کلچر اس کا خارج ۔ لیکن جبلتوں کی مانند وہ آنکھیں بند کر کے کلچر کو اس کی تمام متنوع صورتوں اور اس سے وابستہ جہت در جہت کیفیات کو معمولی طور پر قبول نہیں کر سکتا۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ جبلت اور کلچر بر سر پیکار رہتے ہیں۔ کلچر کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لئے جبلتوں کے کچھ تقاضوں میں ترمیم و تنسیخ کی جاتی ہے تو کچھ کو SUBLIMATE کرنا پڑتا ہے۔ بعض TABOOS کا احترام کرنا پڑتا ہے تو بعض کو توڑا جاتا ہے۔ اسی لئے تو کسی بھی کلچر میں تالاب کے پانی ایسی یکسانیت نہیں ملتی بلکہ اس میں تغیر کی لہریں اور دائرے ملتے ہیں اور یہی کلچر کے مختلف روپ، جہات یا پیٹرن ہیں جو اپنی مجموعی صورت میں MOSIAC کی مانند ہیں۔ مختلف قطع اور رنگوں کے شیشوں کا ایک کُل جو اپنی انفرادیت میں عجیب، پیچیدہ، اُلجھا ہوا اور ناقابلِ فہم نظر آنے کے باوجود اس کُل میں ایک مخصوص مقام کا حامل ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ ان میں سے ایک کو بھی نکال دیں تو تمام MOSIAC مکمل نہ رہے گا۔ اور اس لئے خوبصورت یا منفرد یا پُرکشش بھی نہ رہے گا۔

میں نے جب تہذیب کو دریا اور کلچر کو اس کی لہر بتایا تو اس نکتے کی صراحت مقصود تھی کہ ہزار روپ بدلنے پر بھی کلچر پانی کی وہ لہر ہی رہے گا جو دریا کا ایک حصہ ہے۔ بالفاظِ دیگر ہزار تنوع کے باوجود بھی تہذیب اور کلچر کی اساس ایک ہی ہوتی ہے اور ہونی چاہئے۔ اس تغیر اور تنوع کو PRISM میں سے نکلنے والی شعاع کے سات رنگوں کی مانند سمجھنا چاہئے۔ کلچر کی سطح پر یہی وحدت میں کثرت کا عمل قرار پائے گا جب تہذیب اور کلچر کی یکساں اساس نہ رہے اور ان میں دوئی کا اظہار ہو تو عملی زندگی میں تضادات جنم لیتے ہیں۔ اس صورتحال کی اپنا ملک بہت اچھی مثال پیش کرتا ہے۔ ہم اسلامی تہذیب کے داعی ہیں لیکن ہمارا کلچر مغرب سے مستعار ہے۔ پاکستان کیونکہ مذہب کے نام پر بنا تھا۔ اس لیے

یہ سوال پیدا ہوا کہ ہماری تہذیب محمد بن قاسم کی آمد سے شروع ہوئی ہے یا ہڑپہ، موہنجوداڑو اور ٹیکسلا بھی اس میں شامل ہیں۔ ہر چند کہ یہ سوالات محض اکیڈیمک نوعیت کے ہیں لیکن ان سے وابستہ جذباتی ریلیوں کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ لطیفہ یہ ہے کہ پاکستان کی تہذیب اسلامی قرار پائے یا آریائی یا دراوڑی —— عملاً اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا کیونکہ ان مباحث سے مروج کلچر کے پیٹرن میں کسی طرح کی بھی تبدیلی وقوع پذیر نہیں ہوتی۔

اسلامی تہذیب مسلم کلچر نہ دے سکی۔ اس سے عملی زندگی میں جو تضادات پیدا ہوتے ہیں، بیشتر صورتوں میں انہیں منافقانہ طرز عمل سے دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ منافقت —— رند کے رند رہے ہاتھ سے جنت نہ گئی —— قسم کے ذہنی رویے کو جنم دیتی ہے لیکن یوں کسی طرح کے تضادات کو حل نہیں کیا جا سکتا۔ یہ حقیقت سے آنکھیں بند کرنا ہے۔ کیموفلاج کرنا ہے۔ اپنی آنکھ کا شہتیر نہ دیکھنا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ہم عادتاً مذہبی ہونے کے باوجود عملاً مغربی ہیں۔ اگر نہیں ہیں تو بننے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔ نتیجۃً پاکستانی کلچر پر مذہبی اثرات برائے نام اور سطحی ہیں۔ جہاں تک مشرقی اقدار کا تعلق ہے تو وہ اب صرف فلموں کے جذباتی مکالموں تک محدود ہو کر رہ گئی ہیں۔ ہماری سوچ، تعلیم، طرز عمل وغیرہ پر مغرب کا اتنا گہرا رنگ چڑھ چکا ہے کہ اسے دور کرنے کے لئے اب کوئی "رنگ کاٹ" نہیں رہی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مغرب اب مشرق کو "دریافت" کر رہا ہے چنانچہ امریکہ میں ستار اب "اِن" ہے۔ یہی نہیں بلکہ افریقی قبائل کے "ماسک" سے لے کر کانگو کی ڈرم بیٹ تک EXOTIC سے دلچسپی کی ایک رو چلی ہے۔

فرد کی مانند قوم کا بھی اپنا مخصوص نفسیاتی مزاج ہوتا ہے جو عملی زندگی میں اس کے مجموعی کردار پر ایک خاص چھاپ لگاتا ہے۔ کسی قوم میں جتنی زیادہ نفسی توانائی ہوگی اس میں اتنا ہی زیادہ کرداری استحکام ہوگا۔ اس سے باطنی توانائی کا جو احساس جنم لیتا ہے وہ خود اعتمادی اور استقامت پر منتج ہوگا۔ ہماری قوم میں اس داخلی توانائی کا خاصہ فقدان رہا ہے اور آج سے نہیں بلکہ ۱۸۵۷ء سے ہے اور اس کے اثرات محسوس کیے جا رہے ہیں۔ ایک قوم ہونے کا احساس قومیت کے جس احساس کو جنم دیتا ہے وہی

داخلی توانائی اور باطنی قوت کا سرچشمہ بنتا ہے۔ قوم افراد کی تعداد کے صفروں کا نام نہیں بلکہ ایک رسّی میں بٹے ہوئے ریشے کا یہ احساس ہے کہ اکیلا میں کمزور اور کچا ریشہ تھا لیکن اب میں ایک مضبوط رسّی ہوں میں نے انفرادیت کی صورت میں اپنی کمزوری کو تج کر اجتماعیت کی صورت میں طاقت حاصل کی ہے۔ اس کے برعکس اگر ہر ریشہ اپنی کمزوری کے احساس سے لرزاں رہے تو وہ دوسروں کے ساتھ مل کر اپنی قوت بڑھانے کے برعکس دوسرے ریشوں کو خود سے زیادہ کمزور دیکھنے کی کوشش کرے گا۔ اس سے بھی اسی میں قوت کا احساس پیدا ہوگا لیکن یہ منفی نوعیت کا ہوگا کیونکہ اب رسّی کی قوت داخلی توانائی اور اجتماعی مضبوطی کے احساس پر مبنی نہیں بلکہ دوسروں کی کمزوری کے احساس سے تسکین پاتی ہے۔ چار قومیتوں کے مسئلے کو بھی اس روشنی میں دیکھنا ہوگا۔ خود کو پاکستانی قوم سمجھتے ہوئے ؛ ہزار ٹکڑوں میں بٹ جانے سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا لیکن اگر یہ نعرہ خوف اور نفرت کی کوکھ سے جنم لے تو پھر بات اور ہو جاتی ہے۔ اس لئے فیض صاحب کا نہایت معصومیت سے یہ کہہ دینا کہ چار قومیتوں کے پرچار کو صوبائی تعصب کا رنگ دینا قطعی غلط اور گمراہ کن ہے محلِ نظر قرار پاتا ہے۔ فیض صاحب اسے اصطلاحات کی بیکار سی جنگ کہہ کر نفرت کی شدت کو کم یا ختم نہیں کر سکتے۔

اس ضمن میں بالعموم روس کی مثال دی جاتی ہے کہ اتنے بڑے ملک میں سب قومیتیں، کلچر اور زبانیں برقرار ہیں مگر لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ معجزہ باہمی انس کا رہونِ منت نہ تھا بلکہ اسٹالن کے اس جبر کا تھا جس نے لاکھوں کی LIQUIDATION سے خوف وہراس کی وہ فضا قائم کی کہ ہر ایک کو جان کے لالے پڑ گئے۔ قوم، زبان اور کلچر کے بکھیڑوں میں کون الجھتا۔

قوم، زبان اور کلچر

فرد کی مانند قوم کی بھی مخصوص نفسیات ہے جس سے اس کی نفسی شخصیت کے خدوخال متعین کئے جا سکتے ہیں اور فرد ہی کی مانند قوم بھی نفسی عوارض میں مبتلا ہو سکتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو "ماس ہسٹیریا" ایسے وقوعات اور اصطلاحات نہ ہوتیں۔ کسی مجمع یا گروہ کے برعکس قوم کیونکہ منظم ہوتی ہے اس لئے قومی نفسیات کو انبوہ کی نفسیات سے ممیز کرنا بھی لازم ہے جس میں وقتی اشتعال اور اس کی فوری تسکین اساسی کردار ادا کرتی ہے جبکہ قومی نفسیات بعض مخصوص رجحانات، پختہ عقائد اور مضبوط اقدار سے عبارت ہوتی ہے۔ یہاں انبوہ اور قوم کی نفسیات میں اس بنا پر امتیاز کیا گیا کہ یوں تو ہم قوم کہلوانے پر مصر ہیں لیکن طرز عمل ہمیشہ انبوہ کا سا رہا ہے۔ اس حد تک کہ یہی ہمارا ٹریڈ مارک قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں ہم اس عجیب و غریب آشوب چشم میں مبتلا ہو گئے کہ سات آسمان کے تارے تو دیکھ سکتے ہیں لیکن سامنے کی چیزیں نظر نہیں آتیں۔ ان سامنے کی چیزوں میں زبان اور کلچر سر فہرست ہیں۔ قوم کی اس سے بڑھ کر اور کیا بد قسمتی ہو سکتی ہے کہ وہ صرف انہی امور کے بارے میں شکوک و شبہات میں مبتلا ہو جن پر قوم کی بنیاد کا انحصار ہوتا ہے۔ زبان اور کلچر ترازو کے دو پلڑے ہیں جو قومی اقدار کی میزان بنتے ہیں اور وہ پہئے جن سے قوم منزل مراد کا سفر جاری رکھتی ہے لیکن یہ بات اتنی واضح اور دوٹوک ہے کہ اسے اجاگر کرنے کے لئے تشبیہوں اور مثالوں

کی ضرورت نہ ہونی چاہئے۔

نفسیاتی عوارض میں ایک بڑا دلچسپ مرض ملتا ہے جسے FAMILY ROMANCE کہتے ہیں۔ اس میں کم عمر بچہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ والدین اس کے حقیقی والدین نہیں۔ وہ تو کسی بہت اعلیٰ خاندان سے تعلق رکھتا ہے جسے حالات نے ان کے گھر لا پٹکا ہے۔ یہاں اس کا قیام عارضی ہے اور ایک دن حقیقی والدین اسے آکر یہاں سے لے جائیں گے۔
زبان و کلچر کے ضمن میں ہماری قوم بھی اسی بچہ ایسی نظر آتی ہے جسے اپنے والدین پر شک ہو۔ 'ابنارمل' بچے کا تو علاج ہو سکتا ہے لیکن ان کروڑوں بچوں کا علاج بھلا کس نفسی شفاخانہ میں ہو؛ ان کا علاج تو زمانہ ہی کیا کرتا ہے —— زمانہ —— جس کے بارے میں اقبال نے کہا تھا:

ع کسی کا راکب، کسی کا مرکب، کسی کو عبرت کا تازیانہ

ابھی چند سال قبل ہی ایسا تازیانہ لگا کہ دنیا نے عبرت پکڑی۔ مگر ہم کہ آشوب چشم میں مبتلا ہیں ہمیں کبھی بھی سامنے کی چیز نظر نہیں آئے گی۔

قوم کے لیے قومی زبان کی وہی حیثیت ہوتی ہے جو بچہ کے لئے آغوش مادر کی جس طرح شفقت اور محبت سے محروم بچے کی شخصیت مریضانہ رجحانات کی آماجگاہ بن جاتی ہے اسی طرح قومی زبان کے بغیر قوم بھی بن ماں کا بچہ ہوتی ہے وہ آسودگی کے اس گہرے احساس سے محروم رہتی ہے جو انفرادیت اور تشخص پر مبنی ہوتا ہے۔ قومی زبان اگر ماں ہے تو قومی کلچر میں باپ کا روپ نظر آتا ہے۔ جس طرح باپ بچہ کی منتشر زندگی میں نظم و ضبط پیدا کر کے اسے مقاصد کی طرف راغب کرتا ہے اس طرح بگڑے بچہ ایسی قوم کے لئے کلچر نشان راہ بن جاتا ہے۔ نفسی اصطلاحات میں یہ وہی بات ہو جاتی ہے، جسے ژونگ نے "ین" اور "یانگ" سے تعبیر کیا تھا اور اس کے شاگرد ارخ نیومان نے جس کے لئے مادری اصول اور پدری اصول کی اصطلاحات وضع کی تھیں۔ مادری اور پدری اصول والی بات کو مزید پھیلائیں تو واضح ہو گا کہ گو جسمانی ساخت کے اعتبار سے نر اور مادہ میں دوئی اور ثنویت ملتی ہے لیکن بچہ باپ اور ماں دونوں کے وجود کی توسیع کے

ساتھ ساتھ ان کی آرزوؤں اور خواہشوں کا مظہر بھی ہوتا ہے اور لمحاتِ وصل کی علامت بھی۔ جبکہ برعکس صورت میں بچہ تو پھر بھی جنم لیتا ہے لیکن اب وہ دونوں کی شخصیت کے بہترین پہلوؤں اور ارفع مقاصد کا ترجمان بننے کے بجائے وصل کے لمحات کی گرانباری کی یاد دلاتا ہے۔ یہ مثال قدرے طویل ہو گئی۔ لیکن غالباً اب یہ واضح کرنے کی ضرورت نہ ہونی چاہئے کہ قومی زبان اور قومی کلچر سے محروم ہماری قوم بھی بن مانگے بچے کی تصویر پیش کرتی ہے۔ وہ بچہ جو اپنے وجود سے نالاں ہے تو اپنی ذات سے گریزپا —— ذات سے گریزپائی اس لحاظ سے بے حد خطرناک ہے کہ عرفانِ نفس کے طویل سفر میں اسے پہلے قدم کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ قومی نفس ناشناسی ہے جو آج انتشارِ فکر، تخلیقی جمود اور معاشرہ کے بنجرپن کی صورت میں ہمیں گل و یاسمن کی بجائے جھنکاس دے رہی ہے۔ ہم چونکہ خود تخلیق کی خوشبو سے محروم ہیں۔ اس لئے اقبال کے الفاظ میں اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی سے معاشرہ کے لئے خوشبو درآمد کر رہے ہیں۔

سرکاری اعلانات کے بموجب قومی زبان کا مسئلہ طے پا گیا ہے، اس لئے آپ یہ باب تو بند سمجھئے۔ چلیں مان لیا کہ واقعی اب اس ملک میں قومی زبان ایسا کوئی مسئلہ باقی نہیں رہا۔ لیکن باقی زبانوں کا کیا بنے گا —— ؟ یہ اس لئے ضروری ہے کہ ملکی توسیع پسندی کی طرح علاقائی زبانوں کے لیڈروں میں بھی جارحیت پر مبنی توسیع پسندانہ رجحانات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ تعصبات اور جہالت پر مبنی ان کے نظریات کو اہلِ علم تو خاطر میں نہ لائیں گے لیکن عوام کی اکثریت ایسے نظریوں اور ان پر مبنی نعروں سے گمراہ ہو کر تعصب کی اس مہم میں شریک ہو جاتی ہے۔ اندھے تعصبات میں مبتلا لسانی لیڈر بولی اور زبان کے بنیادی فرق کو بھی فراموش کر جاتے ہیں۔ لوک گیتوں اور چند صوفیاء کی کافیوں کا نام زبان نہیں ہے۔ اس میں اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ آج کوئی بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ تمام علاقائی بولیوں کے فروغ کے لیے ہر طرح کی سہولتیں ہونی چاہئیں تاکہ تحقیقات سے ان کا دامن مالا مال ہو۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ہاں زبان کی ترقی کا مطلب اکیڈمیوں، کونسلوں اور اداروں کی کرسیوں کے مترادف گردانا جاتا ہے۔ کم از کم

دو لاکھ کی گرانٹ ملے تو بات بنتی ہے۔ میں نے پنجابی زبان کے ایک بہت پُرجوش لیڈر سے کہا کہ آپ پنجابی کے نام پر تو ہر وقت مرنے مارنے پر تُلے رہتے ہیں۔ مگر اس کے حروفِ تہجی، اعراب اور املا کے سلسلہ میں ٹھوس کام کیوں نہیں کرتے؟ کہنے لگے یہ اکیلے کا تو کام نہیں اس کے لئے تو ایک ادارہ ہونا چاہیے۔ اس پر میں نے کہا کہ وہ جو ایک ادارہ ہے وہ کیا کام کر رہا ہے۔ ارشاد ہوا وہ تو ہیر کا صحیح نسخہ مرتب کر رہا ہے۔

ہمارے ملک میں ایسے لیڈرانِ کرام اگر نہ ہوتے تو علاقائی زبانوں کے فروغ میں اتنی تلخی نہ آتی اور شاید انفرادی سطح پر کوئی ڈھنگ کا کام بھی ہو جاتا لیکن اب تو یہ حال ہے کہ ہر علاقہ کے پنڈت اپنی اپنی زبان کا سومنات بنا کر بیٹھے ہیں۔ خود اسے سجدہ کرتے ہیں اور دوسروں کے سومناتوں پر شب خون مارتے ہیں۔

ملک ایک گھر ہوتا ہے تو قوم اس میں بسنے والا کنبہ۔ جس طرح بچوں کے لئے آنگن کا دامن ہمیشہ کشادہ رہتا ہے۔ اسی طرح تعصب، نفرت اور شک و شبہ سے پاک ہو کر اپنے حقوق کے ساتھ ساتھ اگر فرائض بھی ملحوظ رکھیں تو اس ملک میں سب رہ بھی سکتے ہیں اور اپنی اپنی بولی بھی بول سکتے ہیں۔ آخر یہ کوئی ریس تو نہیں کہ تمام گھوڑوں کی ہار میں اپنی جیت مضمر ہو۔

اصوات، الفاظ اور املا کے لحاظ سے اردو زبان میں جتنی لچک ہے شاید ہی کسی زبان میں ہو۔ اس لئے اہلِ قلم علاقائی زبانوں سے حسبِ ضرورت نئے اور خوبصورت الفاظ لے سکتے ہیں۔ اب تک عربی، فارسی اور انگریزی الفاظ سے اخذ و انتساب کا سلسلہ جاری رہا ہے لیکن اب پنجابی، سرائیکی، ہندکو، پشتو، بلوچی، سندھی، اور دیگر بولیوں سے دامن مالا مال کرنے کا وقت آ گیا ہے۔ کالجوں، یونیورسٹیوں میں فرانسیسی، جرمن، اطالوی، سپینش، ہندی اور گورمکھی کے ساتھ پاکستان کی علاقائی زبانوں اور بولیوں کی تدریس کا اہتمام بھی ہونا چاہیے نیز اور اس نوع کے دیگر سطح کن اقدامات سے زبانوں کے بارے میں تعصب اور تشدد کی فضا کو کسی حد تک کم کیا جا سکتا ہے۔

زبان کو اگر بت بنا کر پرستش کی جا رہی ہے تو کلچر کو خواب جوانی سمجھ کہ اس کی تعبیر ان گ

تعبیریں کی جا رہی ہیں البتہ حقیقی تعبیر نہیں ملتی۔ گزشتہ چند برسوں میں جن مسائل پر خصوصی توجہ دی گئی کلچر غالباً ان میں سر فہرست ہے اور اسی مناسبت سے افکار و آراء کے تضادات اور ان سے جنم لینے والی الجھنیں بھی ہیں۔ تہذیب ایک تسلسل کا نام ہے جسے دریا کے بہاؤ سے مشابہہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ تاریخ کے کسی مرحلہ پر جنم لینے والا فرد تہذیب اور اس کی اقدار و معائیر کو پہلے سے موجود پاتا ہے۔ لیکن وہ آنکھیں بند کر کے یہ سب کچھ قبول نہیں کرتا۔ فرد اور کلچر میں جذباتی سطح پر ایک خاص طرح کی آویزش جاری رہتی ہے بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ فرد کی جبلتیں اس آویزش کے انداز متعین کرتی ہیں چنانچہ کلچر کے تقاضوں سے ہم آہنگی کے لئے کچھ جبلی تقاضوں میں ترمیم و تنسیخ کی جاتی ہے تو کچھ کو SUBLIMATE کیا جاتا ہے۔ بعض TABOOS کا احترام کیا جاتا ہے تو کچھ نواہی کے بت پاش پاش ہوتے ہیں۔

کلچر کو تہذیب کے دریا پر ابھرنے والی لہر سے بنتے بگڑتے دائرے سمجھا جا سکتا ہے۔ لہریں اور دائرے اور ان میں قربتیں اور فاصلے۔ ان میں کسی طرح کی منصوبہ بندی کی پیدا کردہ یکسانیت نہیں ملتی ان ہی کو تو PATTER OF CULTURE کہتے ہیں جو اپنی صورت میں MOSIAC کی مانند ہیں۔ مختلف قطع اور رنگوں کے شیشوں کا ایک کل جس کا ہر جزو اپنی انفرادی حیثیت میں عجیب، پیچیدہ اور ناقابل فہم نظر آنے کے باوجود اس کل میں اپنا ایک مقام ہی نہیں رکھتا بلکہ جزو لاینفک بھی ہے۔

پاکستان کے مخصوص حالات کے تناظر میں کلچر کو دیکھیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ ہمارے کلچر کے تنوع میں موزیک ایسی ہم آہنگی نہیں ہے جیسی امریکہ میں مختلف اقوام کے امتزاج سے جنم لیتی ہے۔ پاکستان کے مخصوص حالات کے تناظر میں اس مسئلہ کو لیں تو تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ آبادی کی اکثریت گاؤں میں ہے جو آج کے معیار زیست کے لحاظ سے نیم انسانی سطح پر غیر متمدن زندگی بسر کر رہی ہے جب شہروں کو دیکھیں تو مختلف طبقات سے مخصوص CULTURAL POCKETS ملتی ہیں۔ اندرون شہر سول لائینز اور نو دولتیوں کی آباد کردہ نئی بستیوں میں کلچر کے مختلف روپ ملیں گے اندرون

شہر کا باسی زمین سے پیوستگی کا رجحان رکھتا ہے۔ اس کا محلہ اور گلی روایات اور اقدار کے مترادف ہے۔ سول لائینز والے گومگو اور تذبذب کے برزخ میں ہونے کی بنا پر بیک وقت سکون اور گریز کے کرب میں مبتلا رہتے ہیں۔ جبکہ نودولتیہ دولت کے غبارے میں اُڑ رہا ہے اس کے لئے کلچر امپورٹڈ ڈیکوریشن پیس، ریڈیوگرام، ایرانی قالین، غیر ملکی بیوی اور امریکن کاؤبوائے کے لہجے میں انگریزی بولنے کا نام ہے۔ اس سلسلے میں عجیب لطیفہ یہ ہے کہ گاؤں کی نیم متمدن زندگی کی ترجمان اشیاء نودولتیہ گھرانوں میں اب کلچر کی علامت ہیں چنانچہ ڈرائنگ روم میں چنگیروں سے سجاوٹ اور مٹی کے برتنوں سے مینٹل پیس وغیرہ کی تزئین اس رجحان کے غماز ہیں اُدھر کسان کی بیوی ان چنگیروں سے جان چھڑا کر خوبصورت اور چمکیلی پلیٹوں کے خواب دیکھتی ہے یوں دیکھیں تو یہ ایک طرح کا دائرہ بن جاتا ہے۔ لیکن یہ دائرہ اس بنا پر مکمل نہیں ہو پاتا کہ معاشی بُعد کے لحاظ سے دونوں طبقات میں زمین آسمان کا فرق ہے اسی لئے تو ان مختلف کلچرل پاکٹس میں ابلاغ ختم ہو چکا ہے۔ یہ ایک ملک کے باشندے ہیں۔ ایک دوسرے کی بولی بھی سمجھ لیتے ہیں لیکن ابلاغ سے محروم ہیں۔ ایک کلچر سے محرومی کا سب سے زیادہ نقصان یہ ہوا کہ کلچر آبادی کے مختلف طبقات میں خلیج بن چکا ہے۔ اسے ملانے والے پُل کا کردار ادا کرنے میں ناکام رہا ہے۔ ٹائن بی نے کہا تھا کہ جب کوئی ترقی یافتہ معاشرہ خود سے کم ترقی یافتہ معاشرہ سے کچھ مستعار لینے کی سطح پر آجائے تو یہ اس کے زوال کی نشانی ہوتی ہے اس لحاظ سے دیکھیں تو آج امریکہ اور یورپ میں ہندومت سے دلچسپی اور افریقی قبائل کی موسیقی آرٹ اور لباس سے بڑھتے ہوئے شغف میں ان کا زوال دیکھا جا سکتا ہے۔ اس معیار پر اپنے اونچے طبقہ کو دیکھیں تو دیہی اشیاء کو کلچر کی علامت سمجھنا کہیں اس امر کی غماز نہیں کہ کلچر کی جستجو میں وہ اب مزید آگے نہیں جا سکتے تھے۔ لہٰذا واپسی کا سفر شروع ہو گیا، یا یہ کہ وہ اب اتنے کمزور ہو گئے کہ توانائی کے لئے کلچر کی نچلی سطح کی جانب مراجعت پر مجبور ہو گئے ہیں۔ اس ضمن میں یہ سوال بے حد اہمیت حاصل کر جاتا ہے کہ اگر واقعی یہ مراجعت کا ایک انداز ہے تو کیا گاؤں والوں میں خود بھی اتنی قوت ہے کہ وہ انہیں سہارا دے سکتے ہوں۔ واپسی پر سہاروں کا نہ ملنا اور توانائی سے محرومی جس ذہنی خلفشار کو جنم

دے سکتی ہے اس کے نتائج کے بارے میں صحیح طور پر تو جین ڈکسن ہی بتا سکتی ہے۔

ڈگڈگی اور چنگیر

غریب کی جورو والی مثال تو شاید پسند نہ آئے۔ البتہ بندر اور ڈگڈگی سے بات بن سکتی ہے اس لئے کہ ہمارے ملک میں کلچر بندر کا تماشہ بن چکا ہے۔ ذرا ڈگڈگی بجی اور کلچر کا ناچ شروع ہو گیا۔ لطیفہ (یا المیہ) یہ ہے کہ ہاتھ بدلنے کے ساتھ ساتھ ڈگڈگی کی تال بدلتی ہے اور اسی کے ساتھ ہی قلابازی کا انداز بھی، جب سے پاکستان بنا ہے اس وقت سے لے کر اب تک ڈگڈگی کا فیصلہ تو ہوتا رہا لیکن بیچارے بندر اور اس کے حسب و نسب کے بارے میں کچھ نہ طے ہو سکا۔ شاید یہ بات ہی غلط ہے، اصل چیز تو تماشہ ہے نہ کہ تماشہ کرنے والا بندر، ویسے بھی ہم لوگ طبعاً تماش بین ہیں اور سیلاب کی تباہ کاریوں سے لے کر سیاسی تشدد تک ہر نوع کے اچھے برے واقعات و حوادث سے بقدرِ ظرف سامانِ تفریح بہم پہنچاتے رہتے ہیں بات بقدرِ ظرف کی ہوئی ہے تو یہاں ایسے ایسے باظرف حضرات بھی موجود ہیں جو تماشے اور تماش بینی کے ضمن میں —— ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں! —— کے موٹو پر عمل پیرا نظر آتے ہیں۔

کلچر سے شغف کا اظہار دو طرح سے ہوتا ہے۔ بہت پڑھے لکھے لوگ اس کے بارے میں دقیق قسم کی علمی بحثیں کرتے ہیں۔ نامور مغربی مصنفین کے حوالے چھانٹ چھانٹ کر لاتے ہیں اور کلچر کا ایسا تصور پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس کی بآسانی اور فوری

تردید ممکن ہو۔ ان کے مقالات بالعموم نہیں پڑھے جاتے اس لئے لوگ ان کے فوائد سے خاطر خواہ متمتع نہیں ہو سکتے۔ کلچر سے شغف کا اظہار کا دوسرا طریقہ ARP کے مظاہرہ کی مانند کر کے دکھایا جاتا ہے۔ ناچ گانے والے کلچرل شو، ٹی وی پروگرام اور دیدہ زیب قسم کے مہنگے رسالے کلچر میں وہی حیثیت رکھتے ہیں۔ جو تعلیم کے جدید طریقوں میں سماعی بصری اعانتوں کی ہوتی ہے۔ ہر دور اپنے ساتھ مخصوص سیاسی نظریات اور تصورات لے کر آتا ہے۔ یہ کیونکہ عوامی دور ہے اس لئے اب عوامی کلچر کا سکّہ چلتا ہے۔ لیکن جب یہی طے نہ ہو سکے کہ کلچر کیا ہے تو پھر عوامی کلچر کا کسے علم ہو۔ چنانچہ اس وقت کا حل لوریاں گا دینے، ماہیا اور ہیر پڑھ دینے اور بھانڈوں سے جگتیں سُن لینے میں تلاش کیا گیا۔ "میلہ ٹی وی دا" سے چلیں اور عالم لوہار، طفیل نیازی اور عنایت بھٹی کے پروگراموں تک پہنچیں تو سبھی میں ایک دھن اور تال نظر آئے گی۔ وہی بے سری سمع خراش آوازیں اور وہی ہیر اور ماہیے ——— ادھر اس کلچر کی لپیٹ میں بیچارے صوفی شعراء بھی آ گئے ہیں۔ یوں موتی خاک میں رُلنے لگے جس طرح ARP کے مظاہرے کے لئے پہلے کہیں آگ لگانی ضروری ہے تاکہ اسے بجھانے کا حقیقی مظاہرہ کیا جا سکے۔ اسی طرح کلچر کے فروغ کے لئے بھی کونسلوں، انجمنوں، اداروں اور عہدوں کی بے حد ضرورت ہوتی ہے کیونکہ مختلف لوگوں کی مختلف ضروریات ہوتی ہیں۔ اس لئے ان سب کی خاطر مختلف انجمنیں اور کونسلیں بھی بنانی پڑتی ہیں۔ اس وقت اس لاہور شہر میں کوئی نصف درجن کونسلیں موجود ہوں گی۔ دیگر شہروں کے احباب کی سہولت کے لئے وہاں بھی انجمنیں بنانے کی سہولتیں موجود ہیں۔

مرکزی سطح کی کونسلیں ان پر مستزاد ——— کچھ حاسدین اتنی زیادہ تعداد پر شور مچاتے ہیں لیکن اتنی کونسلوں کے وجود کو شک و شبہ کی نگاہ سے نہ دیکھنا چاہئے کیونکہ جہاں کلچر ہو گا وہاں کونسلیں ہوں گی۔ جہاں آرٹ ہو گا وہاں کونسلیں ہوں گی۔ جہاں ادب ہو گا وہاں انجمنیں ہوں گی ——— بات ذرا دور نکل گئی لیکن بنیادی تصور وہی جام و مینا کے لازم و ملزوم ہونے والی بات ہے۔ آخر جام کے بغیر شراب کیسے دی جا سکتی ہے

جب جام آیا تو اس کے ساتھ مے خانہ، ساقی، پیرِ مغاں، مغبچے اور دیگر لوازمات بھی لازم ٹھہرے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ ادارے، انجمنیں اور کونسلیں ضروری ہیں، بے حد ضروری ہیں اور اشد ضروری ہیں کہ ان کے بغیر کلچر کا فروغ ناممکن ہے۔

اس ملک میں عوامی کلچر سے جس دلچسپی کا اظہار کیا جا رہا ہے وہ کلچر کے مستقبل کے لئے بالعموم اور عوامی کلچر کے لئے بالخصوص نیک فال ہے۔ گذشتہ دنوں ایک بہت ہی عالیشان کوٹھی میں جانے کا اتفاق ہوا۔ امپورٹڈ ڈیکوریشن پیسز کے ساتھ دیواروں پر چھوٹے بڑے سائز کی دو چنگیریں آویزاں تھیں۔ ایک طرف چھاج بھی تھا (چھلنی نظر نہ آسکی کہ اس میں سو چھید ہوتے ہیں) میں نے انہیں مشورہ دیا کہ عوامی کلچر کا اصل سمبل یعنی چکی بھی لا کر رکھیں۔ انہیں یہ بات بے حد پسند آئی اور میری رائے سے انہوں نے پیانو کے پہلو میں اس کام کے لئے ایک کونہ منتخب بھی کر لیا۔ آپ سوچیں گے یہ لکھنے کا کیا فائدہ — میں بھی یہی سوچ رہا ہوں کہ کیا فائدہ؟

امریکہ میں گذشتہ کئی سالوں سے ایک نئی کریز چلی ہے اور وہ ہے امراء کا اپنے ڈرائنگ روم کو ریڈ انڈین اشیاء اور افریقہ کے —PRIMITIVE ART— کے نمونوں سے سجانا — چنانچہ اب وہاں کے صاحب ذوق لوگوں کے گھروں میں بدصورت چہرے والا افریقی ماسک، آسٹریلیا کے قبائل کا ٹوٹم پول یا ریڈ انڈین کی مخصوص کلہاڑی "ٹماہاک" دیکھی جا سکتی ہے۔ ایک ایکٹریس نے ڈرائنگ روم میں ہمارے ہاں کا حقہ بطور سجاوٹ رکھا تھا۔ جب امریکہ میں گھروں کی سجاوٹ کا جدید ترین انداز پسماندہ، غیر متمدن اور وحشی لوگوں کی عام گھریلو اشیاء سے عبارت ہے تو ہم کیوں نہ اپنی چنگیروں اور چھاجوں سے کمرے آراستہ کر لیں۔

جس طرح کلچر اور کونسلیں لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتی ہیں اس طرح عوام اور عوامی کلچر ہرگز لازم و ملزوم نہیں ہیں۔ سیدھی سی بات ہے جس عورت نے دن میں تین مرتبہ چولہا جھونک کر اور اس کے دھوئیں سے آنکھیں اندھی کر کے روٹیاں پکا کر کھیتوں بھری چنگیر میں رکھنی ہیں۔ اس کے لئے گلبرگ کی سدا بہار بیگم کی مانند اس چنگیر میں کوئی جمالیاتی

خوبی نہیں۔ نہ ہی اس حقیقت سے آگاہ ہونے کے لئے چنگیر میں روٹی کھانے کے برعکس اسے ڈرائنگ روم میں سجانا پڑتا ہے۔ اگر اس صورتِ حال میں کسی صاحب کو کسی طرح کا تضاد نظر آئے تو براہِ مہربانی اسے منافقت پر نہ محمول کریں کہ وہ بہت خطرناک ہوتی ہے۔ عوام کی عوامی کلچر اور اس کی مخصوص علامات سے لاعلمی یا عدم دلچسپی کو چراغ تلے اندھیرے والی بات سے سمجھا جا سکتا ہے اور پھر سیدھی سی بات ہے کہ دیا دوسرے کے تاریک گھر کے لئے ہوتا ہے اس لئے کہ دیئے کا اپنا کوئی گھر نہیں۔

ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ عوامی کلچر کی جڑیں تلاش کرنے کی سعی کرنے میں اعلیٰ عہدہ دار دیہات کا رُخ کرتے، اس مٹی کی باس سونگھتے جس میں محنت کش کا پسینہ بھی شامل ہے۔ ان گندے جوہڑوں کا پانی چکھتے جہاں ان کے پہلو میں کسی ٹمیار کی جگہ بھینس ا؟ ہوتی۔ چوپال میں حقہ کے کش پر گئے وقتوں کی کہانیاں سنتے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ لوک گیتوں، لوک کہانیوں اور اس نوع کے دیگر مواد کو جمع کرتے کہ یہ عوامی کلچر کی روح بھی ہے اور بنیاد بھی۔ گذشتہ ربع صدی میں کلچر، پنجابی کلچر اور عوامی کلچر کے نام پر بہت کچھ کہا گیا ہے لیکن کیا ایک بھی ایسے ادارے کا نام یا شخص کا کام گنوایا جا سکتا ہے جس نے اس عظیم کام کے لئے اپنی صلاحیتیں وقف کی ہوں۔ مصیبت یہ ہے کہ سرکاری درباری قسم کے لوگ آرام دہ دفتروں سے نکلیں تو کاروں کے بغیر چل نہیں سکتے۔ قیام ایئر کنڈیشنڈ ہوٹل میں ہونا چاہئے اور اگر جیٹ سے سفر نہ ہو تو مزاج برہم ہو جاتا ہے۔ گاؤں کی خاک کون چھانے اور پھر اس خاک سے کون سے کلچر کے موتی مل جاتے ہیں۔ ویسے بھی اس کام کے لئے ٹی وی آباد ہے جہاں ہر طرح کی آواز والا گویا پنجابی گیتوں کا ریڈی میڈ اسٹاک لئے ہمہ وقت حاضر ہے لہٰذا ہم آپ آرام سے کیوں نہ بیٹھیں اس وقت تک کہ ملک میں سیلاب وغیرہ آئے اور ہم بھی امدادی کام کے سلسلہ میں اپنے کلچرل شو کی ایک چنگیر سجا لیں لیکن یہ بات ذہن نشین رہے کہ جب سیلاب کا ریلا بڑھتا ہے تو اس میں صرف گاؤں والوں کی چنگیریں ہی نہیں بہتیں۔